

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE LÍNGUA E LITERATURA FRANCESA

**A França na Música Popular Brasileira do século XX: visões e
impressões de sambistas e *chansonniers***

Nancy Aparecida Alves

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua e Literatura Francesa do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Profa. Dra. Tokiko Ishihara

**São Paulo
2007**

**Aos meus queridos
Meire e Miguel (em memória)**

Agradecimentos

Aos meus pais (em memória), pela vida que me deram, e por terem me ensinado a amar esse assunto tão rico e apaixonante que é a Música Popular.

Ao meu irmão, Reynaldo José Alves, simplesmente por ser meu irmão.

À minha orientadora, Profa. Dra. Tokiko Ishihara, por ter aceitado o desafio de abraçar um projeto em andamento, incentivando-me o tempo todo e, ainda, pela delicadeza, amizade e segurança com que me conduziu até o final desta empreitada.

À Profa. Dra. Ligia Fonseca Ferreira, por ter me acompanhado até o exame de Qualificação.

Aos membros de minha banca de Qualificação, Prof. Dr. José Geraldo Vinci de Moraes e Profa. Dra. Regina Salgado Campos, pelas preciosas observações.

À Associação dos Professores de Francês do Estado de São Paulo, através de sua presidente, Cristina Casadei Pietraróia, por terem prestigiado este trabalho desde o seu nascedouro (o show).

Ao caricaturista Miécio Caffé (em memória), com quem tive o privilégio de trabalhar no Museu da Imagem e do Som e que me despertou o amor e a curiosidade pelo tema.

A Roberto Lapicciarella, Roberta Cunha Valente e Manuel Filho, minhas principais fontes, sem os quais este projeto não teria sido possível e, ainda, pela amizade com que torceram para que desse certo.

A Shirley Adriana da Silva, interlocutora incansável, que me ensinou a entender e amar um assunto tão árido e complexo como a Semiótica.

A Wilma Rodrigues Alves, amiga de todas as horas, pelo carinho com que me acolheu em todos os momentos difíceis, e, ainda, por ter me abrandado o caminho das pedras e amainado minhas imperfeições.

A Fernando Pinatti, José Maurício Moura, Diógenes Dias da Rocha, apaixonados por música e sempre dispostos a me ajudar com alguma informação extraordinária.

A Laura Mariano de Souza, Ivete Felix Ferreira, Maria Alves da Rocha, Keco Brandão, Eduardo Paulo de Araújo, Vanda Lúcia Breder, Márcia Sadzevicius, por existirem e facilitarem diariamente a minha existência.

A todos os meus alunos, atuais, os do passado e os que virão.

Aos funcionários do Departamento de Letras Modernas da USP.

De antemão peço desculpas se, porventura, tenha esquecido de mencionar alguém no calor da hora.

Este projeto contou com o apoio de uma bolsa *CAPES* concedido por intermédio da cadeira de Língua Francesa do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo

Resumo

Neste trabalho, que se insere no âmbito das relações interculturais entre o Brasil e a França, buscamos analisar e discutir a representação do francês - o povo, o idioma e a cultura - na Música Popular Brasileira. Nosso objetivo é, pois, verificar como o humor, a presença da língua francesa e as marcas dessa cultura contribuíram para um projeto de consolidação de uma identidade nacional. Baseando-nos em alguns conceitos da semiótica greimasiana e igualmente nas noções de dialogismo e polifonia expostos por Mikhail Bakhtin, pretendemos observar os procedimentos da organização do discurso, bem como apreender as forças (as modalizações) que movem as personagens no interior da canção e como essas se desenvolvem enquanto atores sociais de uma determinada época, esclarecendo, na medida do possível, as relações entre o discurso (circuito interno) e suas condições sócio-históricas de produção e de recepção (circuito externo). Nossa hipótese parte da premissa de que, assim como a identidade brasileira, a imagem do francês foi também construída. A pesquisa inclui ainda um catálogo de referência relativo às canções mencionadas no corpo do trabalho, assim como apresentação em CD dos fonogramas originais de 1909 a 2005 (em anexo).

Palavras-chave: canção; representação; francês; identidade; intercultural.

Abstract

This study, which fits into the environment of the intercultural relationships between Brazil and France, searches to analyze and discuss the representation of French – its people, language and culture – in Brazilian Popular Music. The objective is, therefore, to verify how humor, the presence of the French language and its cultural markers have contributed to a consolidated project of a national identity. Based on some Greimasian semiotic concepts and equally on the notions of dialogism and polyphonia exposed by Mikhail Bakhtin, the study intends to observe the organization of discourse, as well as to learn about the forces (modalizations) that propel the characters inside the song and how they develop whilst social players of a determined era, clarifying, whenever possible, the relationships between discourse (internal circuit) and socio-historical conditions of production and reception (external circuit). The hypothesis starts from the premise that, just like the Brazilian identity, the image of the Frenchman was also constructed. The research also includes a reference catalogue relative to the songs mentioned in the body of the work, and also a presentation on CD of the original phonograms (annexed).

Key words: song; representation; French; identity; intercultural.

Résumé

Dans ce travail, qui s'insère dans le domaine des relations interculturelles entre le Brésil et la France, nous avons pour but d'analyser et de discuter la représentation du français – la langue, le peuple, la culture – dans le cadre de la Musique Populaire Brésilienne. Notre objectif est, donc, de vérifier, comment l'humour, la présence de la langue et les marques de cette culture ont contribué à un projet de consolidation d'une identité nationale. Fondés sur quelques concepts sémiotiques de A.J. Greimas ainsi que sur des notions de dialogisme et de polyphonie exposées par Mikhaïl Bakhtine, nous cherchons à observer les processus d'organisation du discours ainsi qu'à appréhender les forces (les modalisations) qui motivent les personnages à l'intérieur de la chanson et comment ceux-ci se développent en tant qu'acteurs sociaux d'une époque déterminée, tout en dévoilant, dans la mesure du possible, les relations entre le discours (circuit interne) et ses conditions socio-historiques de production et réception. Notre hypothèse part du principe que, ainsi que l'identité brésilienne, l'image du Français a été également construite. Cette recherche comprend encore un catalogue de référence relatif aux chansons mentionnées dans le corps de ce travail et la présentation en CD des phonogrammes originaux de 1909 à 2005 (ci-joint).

Mots-clés: chanson, représentation, français, identité, interculturel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1. Apresentação	01
2. Procedimentos adotados na pesquisa	09
2.1. Da catalogação	09
2.2. Descrição quantitativa do corpus	12
I – “O QUE SABEM AS MÃES SOBRE SEUS FILHOS” ?	
1. A <i>música popular</i> e suas definições	14
2. As principais linhas de pesquisa	17
3. Os estudos da canção brasileira: conquistas e desafios	21
4. Elementos para a análise da canção	24
5. Canção, linguagem e dicção	28
6. O outro no processo enunciativo	30
6.1. Bakhtin e a literatura carnavalesca	34
II – “ALERTÁ, BEAUCOUP DE SAMBÁ, ALERTÁ!” : O MITO DA IDENTIDADE CONSTRUÍDA	
1. Reflexões sobre o <i>eu</i> e o <i>outro</i> na cultura brasileira	36
2. Paris tropical da Belle Époque	46
3. O maxixe <i>tá</i> em Paris	51
3.1. Samba, marcha e maxixe	59
4. <i>Vive la samba</i> : do batuque à batucada	61
4.1. <i>Un tout petit quelque chose</i>	68
5. O samba <i>tá</i> em Paris: dos quintais da tia Ciata ao cabaré Shéhérazade	71
6. Olha o sarambá, <i>ô tia!</i>	77

III – DANSE LA SOCIÉTÉ DE JOUJOUX BALANGANDÃNS : MARCHA, SAMBA,
HUMOR E PASTICHE

1. Políticas culturais da Era Vargas: o discurso nacionalista	82
2. A filosofia de Noel Rosa	92
3. Sem tradução no idioma francês: língua, samba e identidade	101
4. O sambas em francês da Era Vargas	108
5. A ideologia da mistura	126
6. Entre a procissão e o desfile: <i>les marchinhás</i> de carnaval	132

IV – SAMBÁ, SARAIVÁ! O HUMOR, A LÍNGUA, A REPRESENTAÇÃO.

1. O humor: estratégia e armadilha	137
2. Dialogismo e Interdiscursividade	141
3. A carnavalização da língua e da literatura francesa	151
3.1. A língua francesa profanada	151
3.2. A cultura francesa carnavalizada	157
4. O malandro x o operário x o burguês afrancesado	158
5. A construção da imagem do Outro: imagens, estereótipos e clichês	164

CONCLUSÃO	186
-----------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	189
----------------------------------	-----

ANEXOS	198
--------------	-----

INTRODUÇÃO

1. Apresentação

No presente trabalho pretendemos propor uma escuta formada por canções brasileiras escritas diretamente em francês ou que fizeram alusão à França. Assim sendo, nosso estudo consiste em examinar como se deu a representação do estrangeiro francês na canção popular e de que forma esse fato é revelador de um processo de formação ou de sedimentação de uma identidade nacional.

A partir de 1970, a música popular urbana, apesar de sofrer resistências, passou a ser considerada importante ferramenta do conhecimento histórico, e, especificamente no Brasil, altamente reveladora da realidade brasileira. Dentre os numerosos aspectos que se pode depreender, escolhemos a interculturalidade, ou seja, as relações entre um *eu* e um *outro*, que nos remete a uma discussão ainda maior, voltada para a dicotomia entre o *nacional* e o *estrangeiro*.

Desde o início do século XX, a França e a língua francesa têm sido tema de canções dos mais variados gêneros, do samba à marchinha de carnaval, da bossa-nova ao afro-reggae. Alguns compositores brasileiros, inclusive, chegaram a escrever diretamente em francês. É justamente desta contradição aparente que surgem questões, a nosso ver relevantes, que merecem ser investigadas mais atentamente, a saber:

Qual o lugar da França na Música Popular Brasileira? Como foi representada na canção popular? Por outro lado, que papel teria desempenhado no imaginário brasileiro e junto aos nossos compositores? Ou ainda, por que teria sido tema e alvo de paródias e ironias de tantas composições, dos mais diferentes e consagrados autores, estilos e épocas?

Na virada do século XIX para o XX, momento em que a música popular brasileira dava seus primeiros passos com o advento da gravação fonomecânica, distanciando-se, pois, da música popular folclórica, a França – a língua, a literatura e a cultura de modo geral – exercia absoluta hegemonia cultural e lingüística no Brasil, considerada “a única realmente adaptada aos exercícios do espírito e como sinal de distinção (Carelli, 1994: 173). Assim, se foi veículo e instrumento ideológico de uma determinada classe no Brasil - a dominante - , conferindo-lhe status e poder, não é de se estranhar que tenha sido cantada, “decantada”, ou mesmo satirizada por nossos autores de música popular, em geral pertencentes às classes ditas subalternas.

Verificamos que tais referências são encontradas na música popular brasileira desde o aparecimento do maxixe, do choro e do samba, portanto, desde a sua origem. Partindo do princípio de que falar do outro pressupõe admitir sua existência, podemos afirmar, então, que o idioma francês fazia parte tanto do cotidiano quanto da vida cultural do Rio de Janeiro, dialogando não apenas com os gêneros cultuados pela elite, como também com a canção popular urbana em seus mais variados estilos oriundos da cultura de massa, como o teatro de revista, o disco, o rádio, e, alguns anos mais tarde, o cinema e a televisão.

Ao traçarmos a genealogia destas ocorrências, notamos que o uso da língua francesa, bem como as referências ao povo e à cultura da França na música popular brasileira iniciam-se no ano de 1909, com a gravação de *A crítica do maxixe francês* (de autor desconhecido), interpretada pela dupla de bailarinos *Os Geraldos* - que, em 1908 viajara à capital francesa para apresentações no Teatro Marigny (Tinhorão, 1991: 22) - , atingindo um grau de importância ainda maior em 1922 com a viagem dos *Oito Batutas* à França que lá cantaram o samba amaxixado *Les Batutas*, mais tarde recuperado, adaptado e reconhecido como *Sarambá*. O fato foi referido por pelo menos quatro autores renomados dentro da historiografia da música popular brasileira, acadêmicos ou não, como Almirante (1977: 30), Sérgio Cabral (1997: 71-85), além de José Ramos Tinhorão (1998: 278) e Barboza da Silva & Oliveira Filho (1988: 54-55), e se insere num debate mais

amplo, associado à afirmação de uma identidade nacional, tendo na figura do mestiço e no ritmo do samba os seus pilares de sustentação (Ortiz, 2005: 41).

Apresentando ritmos autenticamente brasileiros, como o choro, o maxixe e, principalmente, o samba em seu nascedouro, os *Batutas* foram legitimados internacionalmente por intermédio da França, como atestam Hermano Vianna (1995: 95) e Rafael Menezes (2005: 178-213). Na Paris dos anos 20, ao final da Primeira Guerra, com o sucesso dos estilos musicais dançantes, como o jazz, o tango e o fox-trote (Sevcenko, 1992: 162), o maxixe, já conhecido dos franceses pela dupla *Os Geraldos*, foi amplamente divulgado pelos dançarinos *Duque e Gaby* que, por sua vez, abriram o caminho para o êxito dos *Batutas*.

Um dos primeiros indícios lingüísticos – entenda-se traços da língua francesa - ligados à dança e à música surge ainda no século XIX dentro das sociedades carnavalescas, local onde a língua francesa era empregada, por exemplo, para se fazer propaganda de bailes de maxixe e de festejos de carnaval, no bairro da Cidade Nova (RJ). O anúncio do Clube dos Celibatários “Alertá, beaucoup de sambá, alertá!¹” (Sandroni, 2001: 63) - já um pastiche, uma paródia ao idioma francês - nos leva a pensar que a língua francesa fosse, de fato, familiar a seus freqüentadores.

A influência francesa tem sido particularmente estudada nos campos da literatura e da música erudita, porém observa-se uma especial lacuna na área da música popular. Em relação a esta última, convém notar o trabalho de José Miguel Wisnik que, em seu livro *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*, alude à influência de Darius Milhaud sobre os compositores brasileiros de música erudita e, no sentido oposto, à influência da música brasileira sobre a obra desse compositor, que transportou temas e ritmos da canção popular para suas criações (Wisnik, 1983: 40-45).

¹ Neste contexto, o termo *samba* significando apenas “baile”, “festa popular”, não o gênero musical que surgiu somente 30 anos depois.

Não por acaso, o ano de 1922 carrega consigo uma sincronidade que ultrapassa a simples coincidência de datas, conjugando a um só tempo a viagem do grupo de Pixinguinha, a Semana de Arte Moderna de São Paulo, a exposição comemorativa do Centenário da Independência, além da primeira transmissão radiofônica. Com efeito, a França esteve presente em muitos momentos marcantes para a história da música popular brasileira, alguns deles de ruptura, de depuração ou ainda de renovação estética, tais como:

- a viagem do grupo *Oito Batutas* a Paris (1922), mencionada acima, e, com esta, o sucesso do maxixe e do choro, bem como a legitimação do samba;
- as sátiras (em sua maioria) dos sambas e marchinhas em francês, durante a Era Vargas (1930 – 1945);
- a consagração em Cannes do filme *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959), e o reconhecimento da obra de Vinícius de Moraes e Tom Jobim - responsáveis pela trilha sonora do filme e autores da peça teatral - antecipando, de certa forma, a internacionalização da Bossa Nova;
- a presença de *Samba Saravah* – de Vinícius de Moraes e Baden Powell com versão de Pierre Barouh – na trilha musical do filme *Um homem e uma mulher*, do cineasta Claude Lelouch (1967), avalizando no exterior a série de sambas afro-brasileiros da dupla;
- a afirmação do pan-africanismo de Gilberto Gil via Paris, cuja composição *Touche pas à mon pote* (1985) se torna espontaneamente “o hino” do movimento francês SOS Racisme.

Ao estudarmos aspectos desta representação, por meio da escuta e análise de um corpo documental formado por 63 canções, que se inicia em 1909 e termina

em 2004 - 33 destas abrangendo a primeira metade do século XX - tentaremos desvendar alguns aspectos da oposição identidade *versus* alteridade.

Dentre as inúmeras dificuldades enfrentadas por um trabalho que se quer ao mesmo tempo sincrônico e diacrônico, está o risco de se perder o foco ou não se determinar um recorte de trabalho adequado. Assim, à luz de alguns conceitos da Teoria da Semiótica greimasiana, bem como das noções de polifonia e dialogismo desenvolvidos por Mikhail Bakhtin e valendo-nos ainda das recentes contribuições nos campos da historiografia e dos estudos literários, elegemos estudar esta representação do outro (o francês), baseando-nos em três critérios: a presença do humor, a intervenção da língua francesa, e as marcas dessa mesma cultura, buscando estabelecer uma tipologia temática para esta representação.

Desse modo, pretendemos observar os principais mecanismos utilizados pelo sujeito enunciador, bem como analisar o processo de decomposição e recomposição dos elementos lingüísticos que caracterizam essas canções, justificando, sempre que possível, a compatibilidade entre letra e melodia, proposta pelo semioticista Luiz Tatit, especialista em construção de sentido na canção popular.

É, pois, no campo das especificidades de cada canção que procuraremos ouvir vozes e ecos que se produziram e de que forma dialogaram com seu tempo. Em outras palavras, através da relação produzida entre o discurso de cada canção, suas possíveis intertextualidades e interdiscursividades, bem como as circunstâncias sócio-históricas em que foram produzidas e consumidas, visamos investigar de que forma o compositor popular enxergou, escutou, filtrou e transmitiu a cultura francesa.

Nossa hipótese de trabalho recai sobre a tentativa de demonstrar que, assim como a identidade brasileira, a imagem do francês foi igualmente construída, refletindo sobretudo as tensões que se verificaram no seio da sociedade do país,

da luta de classes às questões sociais, da crônica da vida cotidiana aos problemas político-ideológicos.

Acrescente-se, ainda, a questão da localização e busca dos registros fonográficos - fontes primárias muitas vezes escassas no Brasil - e uma das grandes dificuldades para quem se interessa pelo tema "música popular"; donde decorre a necessidade de uma catalogação. Deste modo, ao levantarmos elementos sobre um campo ainda pouco explorado das relações culturais França-Brasil, nosso objetivo geral é contribuir para a organização e disponibilização de fontes relativas às relações de ambos os países no âmbito da música popular brasileira, bem como analisar seu conteúdo e características. Assim sendo, temos por metas:

- a) localizar, reunir os fonogramas e transcrever os textos das canções brasileiras contendo referências à França e à cultura francesa no período 1909-1999;
- b) localizar, reunir os fonogramas e transcrever os textos das canções brasileiras escritas diretamente em francês no período 1909-1999;
- c) elaborar um catálogo de referência segundo critérios normativos que serão definidos adiante;
- d) levantar e analisar as representações do estrangeiro, francês, durante o período de 1909 a 1962 - que corresponde aproximadamente à primeira metade do século - por meio de três critérios: *o humor*, que se apresenta principalmente sob a forma de paródia e ironia, *a presença da língua francesa*, muitas vezes inventada, desconstruída ou remodelada; e *as marcas dessa cultura*, conforme dissemos.

Para efeito da catalogação, seis são os períodos significativos, alguns deles essenciais para a definição e a fixação de gêneros autenticamente brasileiros:

a) primeira fase : antecedentes do samba (1909 a 1921).

Abrange os primórdios da música popular, os gêneros de influência francesa em voga durante a passagem do século XIX para o século XX, como a polca e a cançoneta, e os estilos autenticamente brasileiros, principalmente o maxixe, ritmo que teve importante repercussão em Paris. É desta fase, por exemplo, a gravação *A crítica do maxixe francês* (1909), de autor desconhecido, interpretada pela dupla “Os Geraldos” para a Casa Edison.

b) segunda fase: a gênese do samba (de 1922 a 1929).

Contempla a fase inicial do samba no Brasil e os fatores que contribuíram para que o gênero pudesse se tornar um estilo musical hegemônico na etapa seguinte. Nesse período, destacam-se a viagem a Paris em 1922 do grupo de música instrumental *Os Oito Batutas*, liderado por Pixinguinha e a sua repercussão na sociedade brasileira. É desta fase o samba-maxixe *Les Batutas*, nunca gravado, e que, anos mais tarde, seria transformado na canção intitulada *Sarambá*, possuindo oito regravações ao longo do século passado.

c) terceira fase: os sambas e marchas da Era Vargas (de 1930 a 1956).

Compreende os sambas de origem popular, fortemente impregnados pelos ideais nacionalistas propagandeados pelo governo Vargas, ou que a eles se opuseram. Trata-se, pois, de se observar como os autores se comportaram face às influências externas, aos estrangeirismos e às culturas estrangeiras, principalmente a francesa. Pertencem a essa fase, por exemplo, *Eu gosto do samba* (1940) e *Menina fricote* (1940), que aludem à insistência da elite brasileira em adotar outros modelos culturais. Nesse período, destacam-se ainda as marchinhas (anos 40) e os baiões (anos 50).

d) quarta fase : Samba-canção e Bossa-nova (de 1956 a 1964).

Nesse momento, o papel da França para divulgação da música brasileira no exterior é relevante. As versões das canções da Bossa Nova e do Samba-canção, embora não façam parte do escopo deste trabalho, foram alvo de notória recepção no exterior, assim como os chamados afro-sambas. Convém mencionar ainda a importância de filmes de impacto internacional, caso de *Orfeu Negro* de Marcel Camus (1959), e *Um homem, uma mulher* (1967), citados acima, para a divulgação mundial desses ritmos brasileiros.

e) quinta fase: Canção de protesto e Tropicália em tempos de ditadura militar (de 1966 a 1968).

Nessa fase, registram-se canções emblemáticas, principalmente por terem assumido um caráter político-ideológico, como por exemplo, *É proibido proibir* (1968) em que o compositor Caetano Veloso faz clara alusão ao movimento estudantil francês de Maio de 68; *Samba de Orly* (1971), de Chico Buarque, Vinícius de Moraes e Toquinho, referindo-se ao exílio político de artistas e intelectuais brasileiros em Paris; e a sátira *Paris tropical* (1972), de Juca Chaves, ironizando o momento político e os *slogans* de cunho nacionalista. É importante salientar, entretanto, que essas canções estão apenas listadas em catálogo, não fazendo parte deste trabalho.

f) sexta-fase: samba-jazz, afro-ijexá, afro-reggae e *tecnopop* (de 1985 a 1999).

Neste período foram incluídas canções de tendências variadas, de João Bosco a Chico Buarque, de Aldir Blanc a Los Hermanos, que tratam de problemas contemporâneos, como, por exemplo, a imigração, o racismo e os choques interculturais. Neste sentido, o trabalho de Gilberto Gil, além de ter ampla repercussão na França, dialoga também com as comunidades africanas francófonas.

Dada a extensão do período relacionado na catalogação (todo o século XX) optamos, nesta dissertação, por analisar apenas as canções circunscritas na

primeira metade (1909-1962) para, em estudo posterior, realizarmos as análises referentes à segunda metade do século XX, e efetuarmos então um estudo comparativo entre os dois momentos.

2. Procedimentos adotados na pesquisa

2.1. Da catalogação

Para a elaboração do catálogo de referência, foram adotados dois critérios:

- canções compostas em português e francês;
- canções compostas diretamente em francês;

Muitos pesquisadores, entre eles José Geraldo Vinci (Vinci, 2004: 401) e Paulo Castagna (Castagna: 2005: 65-66), notadamente das áreas de História (USP) e Musicologia (Unesp), abordam o problema das fontes primárias que, quando encontradas², muitas vezes não apresentam um trabalho informativo sistematizado.

Segundo Paulo Castagna³, em virtude de muitos acervos serem precários, o pesquisador no Brasil necessita repertoriar, catalogar, comparar, trabalho praticamente inexistente entre nós; porém, como adianta, não se deve perder de vista a análise documental, bem como um possível diálogo transdisciplinar quando necessário⁴, decorrendo daí a preocupação e a justificativa para o que ora realizamos.

²A maioria dessas fontes se encontra em poder de colecionadores particulares.

³A esse respeito, o pesquisador se pronuncia : “Forçoso é dizer que o sentimento de ‘posse’ em relação a assuntos culturais, manuscritos e obras musicais ainda é feudal; a formação de novos musicólogos pouco ultrapassou os limites do autodidatismo; a maior parte dos acervos de manuscritos é particular, ou tratada como tal; as bibliotecas públicas, com raras exceções, são mal aparatadas e as publicações em número insignificante, para não se falar nos problemas sociais, políticos e econômicos, que mantiveram o país por mais de três décadas, alheio ao desenvolvimento mundial neste setor”. (Castagna: 2005: 66).

Por inúmeras razões, grande parte da memória da música popular permanece até hoje nas mãos de particulares e colecionadores, fato que, se por um lado garantiu a preservação desses acervos, por outro, acarretou a sua privatização⁵, como salienta José Geraldo Vinci de Moraes:

Essas restrições e embates culturais e políticos determinaram as limitações das fontes e da disponibilização dos acervos, impondo uma série interminável de dificuldades para aqueles que pretendiam (ou ainda pretendem) estudar a música popular urbana: os arquivos e discotecas públicas são raros e sobrevivem com muitas dificuldades, impedindo na maioria das vezes, o acesso às fontes; são poucos os arquivos e bibliotecas organizadas de partituras, folhas avulsas, compilações sistemáticas e catalogações; as indústrias fonográfica e radiofônica não formaram seus próprios acervos de discos e CD's" (Vinci, 2004; 403).

Assim sendo, os critérios que nortearam a nossa catalogação foram respectivamente a listagem, seguida de uma análise crítica ou comentada sobre o repertório apresentado. Procuramos fornecer o maior número de informações possíveis de acordo com as fontes utilizadas (coleccionadores, enciclopédias, catálogos, sites, instituições). A elaboração desta listagem, por sua vez, foi feita em fases: os títulos das canções foram recolhidos ao longo de alguns anos de pesquisa informal, que se intensificou nesses últimos três anos, quando conseguimos 2/3 do total das canções coletadas.

O segundo passo foi confrontar os dados de que dispúnhamos com as informações presentes no item Registro de Músicas da *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular* (1977: 893) tais como: título, compositores, data de gravação, gravadora e assim por diante. Algumas vezes, o caminho foi inverso: ao verificarmos a existência de um título, procurávamos, então, o fonograma.

⁴ O comentário foi feito durante uma conferência feita em abril de 2006 em aula na Faculdade de História da Universidade de São Paulo a convite do Prof. Dr. José Geraldo Vinci.

⁵ Vinci reconhece, no entanto, o papel fundamental desses colecionadores para a sobrevivência da memória da música popular.

A catalogação propriamente dita baseou-se primeiramente em dados contidos na própria fonte (fonograma/disco), quando possível, ou em obras como:

- a) *Enciclopédia da Música Popular: erudita, folclórica, popular*, volumes I e II, Art Editora, São Paulo, 1977;
- b) *Discografia Brasileira 78 rpm* (Grácio Barbalho/ Albino Santos/ Jairo Severiano/ Miguel Angelo de Azevedo-Nirez), Funarte, Rio de Janeiro, 1982, também conhecido como Catálogo "Nirez". Há uma versão deste catálogo digitalizada pela Fundação Joaquim Nabuco, Recife, (PE) 2007, disponível na internet, por intermédio do endereço www.fundaj.org.br (abaixo);
- b) *As cantoras do Rádio*, Museu da Imagem e do Som de São Paulo, Acervo Miécio Caffé, São Paulo, 1992;
- c) *Antologia Musical Brasileira: as marchinhas de carnaval*, Roberto Lapicciarella (org), Musa Editora, São Paulo, 1994.
- d) Coleção *Ao Chiado Brasileiro*, mantido pelo colecionador Roberto Lapicciarella.

Terminada essa primeira etapa, passamos a utilizar a Internet. Cabe salientar a importância de novos sites contendo arquivos inteiramente digitalizados - e apresentando dados precisos - que se constituem atualmente em fontes importantes e fidedignas, tais como:

- 1. Coleção Ao Chiado Brasileiro: www.aochiadobrasileiro.com.br;
- 2. Fundação Joaquim Nabuco (RJ) : www.fundaj.gov.br;
- 3. Discos do Brasil : www.discosdobrasil.com.br;
- 4. Clique Music : www.cliquemusic.com.br (Uol);
- 5. Cifra Antiga: www.cifrantiga.com.br;
- 6. SOMBRAS : www.sombras.com.br;
- 7. MPB Net : www.mpbnet.com.br;
- 8. Editora Collector's (RJ) : www.collectors.com.br ;
- 9. Instituto Moreira Salles (RJ/SP) : www.ims.com.br ; entre outros.

O formato obedeceu ao modelo da *Discografia Brasileira 78 rpm* (citado acima) com algumas adaptações, por contemplar aspectos que consideramos relevantes, a saber:

Ano de lançamento	Disco (número)	Título/Gênero	Autor (es) Música/ Letra	Intérprete	Gravadora
-------------------	----------------	---------------	--------------------------	------------	-----------

2.2. Descrição quantitativa do corpus

Conforme assinalamos, o corpus deste trabalho é formado por 63 canções de autores brasileiros consagrados - excluindo-se as regravações - , das quais 17 totalmente em francês; destas, 33 serão analisadas ou referidas na presente dissertação.

Em relação aos gêneros musicais, observa-se a predominância de ritmos ligeiros autenticamente nacionais: 26 sambas e 10 marchas; o restante se divide entre variados estilos, nacionais ou estrangeiros (maxixe, choro, baião, valsa, fox, jazz, rock, reggae, afro, entre outros). Verificamos, ainda, que a maioria das canções com letra totalmente em francês aparece a partir dos anos 80. Ao examinarmos quantitativamente o corpus ao longo do século XX, percebemos uma concentração de canções entre as décadas 30 e 50; entre 1964 e 1980, a França e a língua francesa desaparecem do cancionário popular, quase não havendo produções com esse perfil; a temática ressurgue com um número significativo durante as décadas de 80 e 90; como vemos no seguinte quadro (não foram consideradas as regravações):

1900	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1980	1990	2000
1909	1922	1932	1942	1951	1961	1972	1981	1992	2001
	1929	1932	1942	1951	1961	1973	1983	1993	2001
		1933	1945	1954	1962	1973	1984	1993	2004
		1934	1947	1954	1963		1985	1994	2004
		1936	1949	1955	1963		1986	1995	
		1938	1950	1956	1968		1987	1996	
		1938	1950	1956	1970		1988	1997	
		1939		1957			1989	1998	
		1940					1989	1998	
		1940					1990	1998	
		1940							
1	2	11	7	8	7	3	10	10	4

São essas algumas das questões que nos motivaram a refletir sobre as razões que teriam levado o compositor nacional, ao longo de quase oitenta anos, a se referir à França utilizando gêneros musicais brasileiros em toda a sua totalidade. Em sendo uma abordagem multidisciplinar, trataremos em primeiro lugar de situar o nosso objeto de estudo nos campos de investigação nos quais se insere, para, uma vez determinadas as linhas de pesquisa, apresentarmos o corpus seguido de sua análise pormenorizada.

CAPÍTULO I

“O QUE SABEM AS MÃES SOBRE SEUS FILHOS?”⁶

1. A música popular e suas definições

Entendemos por *música popular* a que passou a ser veiculada e consumida no início do século XX, na cidade do Rio de Janeiro, com a introdução da indústria fonográfica (1902) e das transmissões radiofônicas (1923). Para efeito desta pesquisa, onde se lê *música popular* (ou canção popular), deve-se compreender a *música popular brasileira urbana mediatizada* que, historicamente, inicia-se com o regime republicano (Cavalcante/Starling/Eisenberg, 2004:18).

O *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* registra a expressão *música popular* como “a música urbana de tradição oral ..” (Houaiss, 2001:1986) ; de fato, já é consenso entre os estudiosos diferenciá-la, sobretudo no Brasil, daquela de raízes apenas rurais, folclóricas, ligada a manifestações e festas populares, fortemente disseminada em fins do século XIX e início do XX. Assim, se para os europeus *música popular* é a extensão da música anônima de cunho folclórico, nas Américas, trata-se de um fenômeno nascido das indústrias editorial e do disco, às quais se somou, depois, a força do rádio e da TV.

Entretanto, em sua origem, a *música popular* viveu a dicotomia de ser, ora urbana, ora rural. Ao comparar o significado de *música popular* no Brasil e na França, Carlos Sandroni, no artigo *Adeus a MPB* (Cavalcante/ Starling/Eisenberg, 2004: 26), refere-se a uma possível divergência terminológica verificada entre os dois países: se para os franceses, a expressão *musique populaire* esteve

⁶ O título deste capítulo alude a uma frase citada por Caetano Veloso durante a conferência intitulada *Diferentemente dos Americanos do Norte*, realizada no MAM em 26.10.1993 (Ferraz/org, 2005: 53), em que se refere a uma conversa que tivera com um aldeão português a respeito de sua canção *Tropicália* (1968). Ao tentar convencê-lo de sua interpretação equivocada, Caetano recebeu como resposta: “O que sabem as mães sobre seus filhos?”. Com esta alusão, acreditamos que o

definitamente ligada a um conceito de música folclórica, no Brasil, essa ambigüidade, de ordem epistemológica, persistiu durante certo tempo. Sandroni esclarece que, até 1940, a expressão *música popular* também esteve predominantemente associada ao mundo rural, noção essa que remonta aos folcloristas Celso de Magalhães e Silvio Romero⁷, e principalmente a Mário de Andrade, que tenderia a diferenciar a *música popular* de origem rural, folclórica, da chamada *música popularesca*, de origem urbana.

Em seu *Ensaio sobre Música Brasileira* (1964), Andrade busca distinguir uma música nacional, baseada no que definiu como um primitivismo de cunho social, isto é, ritualizada, engajada e socialmente “interessada”, que em nada se pareceria ao primitivismo estético apregoado, por exemplo, por Oswald de Andrade em seu *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, lançado em 1924 (Andrade, 1962: 18).

Por volta de 1930, quando essa música de caráter urbano e popular foi adquirindo forma, os estudiosos passaram a denominá-la simplesmente de *música popular*, como prossegue Carlos Sandroni⁸, refutando Mário de Andrade:

“Essas pessoas não chamariam o mundo musical com o qual estavam envolvidas de ‘popularesco’: elas iriam, ao contrário, tomar para seu próprio uso o qualificativo ‘popular’. Assim, elas passariam a encarnar, no plano musical, uma outra concepção do popular, do que seria ‘o povo brasileiro’ ”. (Sandroni, *op. cit.* 2004: 28).

compositor tenha querido dizer que, as canções, uma vez lançadas, não mais pertencem a seus autores.

⁷ O primeiro, autor de *A poesia popular brasileira* (1873); o segundo, de *Cantos populares do Brasil* (1954) e *História da Literatura Brasileira* (1943), entre outros.

⁸ Sandroni fundamenta-se em Oneyda Alvarenga, discípula de Mário de Andrade, que, reconhecendo as diferenciações, aceitou a adoção terminológica “música folclore” x “música popular”, ainda que, para ela, a “música popular” estivesse contaminada pelo comércio e pelo cosmopolitismo e a “música folclórica” fosse mantenedora do caráter nacional, fato que, para o autor, explicaria o abandono da denominação “popularesca”. (Sandroni, *op. cit.* , 2004: 28).

A esse coro, vem se juntar igualmente o conceito de *triagem e mistura*⁹, introduzido por Luiz Tatit (2004:92), confirmando mais uma vez o caráter urbano de nossa música popular¹⁰. Para o autor, essa noção pode ser associada, por um lado, aos processos de assimilação e síntese (mistura), e, por outro, à ruptura por que passou a canção popular em seus momentos evolutivos e de depuração estética (triagem). A primeira triagem teria justamente ocorrido com o surgimento das gravações fonomecânicas (1902), quando a música cantada – o samba em particular - teria vencido (triado) as formas populares dançadas, excluindo gêneros como o maxixe e o lundu:

“A aliança desses músicos populares com a tecnologia nascente é crucial para se compreender a inversão de expectativa que, nas primeiras décadas do século, mudou o destino da música no Brasil. Os artistas que se encaixavam na ‘tradição escrita’ da música brasileira na qual se insere não só a chamada música erudita, mas também alguns setores do choro ou até da modinha não sofriam especialmente com a impossibilidade de registro sonoro. Suas peças estavam na partitura e eram executadas ao vivo. Os instrumentistas tocavam em vendas de material musical, em orquestras estrangeiras de passagem por aqui, no teatro musicado ou em bandas militares. O caso dos diversos criadores e cantores dos diversos gêneros de samba, aqueles que freqüentavam os fundos próximos aos terreiros, era bem particular” (*op. cit.*, 2004: 92).

Por último, devemos distinguir ainda a expressão *música popular brasileira* da sigla MPB, Música Popular Brasileira em letra maiúscula. Como bem esclarecem os autores Alberto Moby (1994: 146) e, mais uma vez, Carlos Sandroni (2004: 26-27) a MPB, inspirada no partido político MDB, Movimento Democrático Brasileiro, de oposição à ditadura militar, passou a designar, a partir dos anos 70, um tipo de música urbana, de origem universitária, politicamente engajada, que tinha como propósito oferecer franca resistência ao regime militar.

⁹ O autor salienta que os conceitos de *triagem e mistura* vêm sendo abordados pela semiótica contemporânea, acrescentando ainda que essas noções foram desenvolvidas por Claude Zilberberg no artigo “As Condições Semióticas da Mestiçagem, In E.P. Cañizal e K.E. Caetano., O olhar à deriva: Mídia, Significação e Cultura, São Paulo, AnnaBlume, 2004, pp. 11-44.

¹⁰ Noção exposta por Luiz Tatit no livro: *A Palavra Cantada* (2001:223-235).

2. As principais linhas de pesquisa

É possível classificar as principais correntes da historiografia da música popular de acordo com quatro diferentes abordagens¹¹: a primeira, de cunho jornalístico e biográfico, menos comprometida com teorizações, porém, importante por ter descrito, com crônicas e narrativas, momentos cruciais da música popular e preenchido uma lacuna entre “o significado social e a prática estética” (Treece, 2004: 332); a segunda, de caráter historiográfico, preocupada em estabelecer um tratamento sistemático da música popular, definindo parâmetros ou períodos históricos; a terceira, englobando a história cultural e a tradição literária, submetendo as características estéticas e textuais a uma história da tradição lírica e, mais recentemente, associando-se às pesquisas da Língua e da Semiótica; por fim, a quarta e última, que abrange a sociologia e a antropologia social da música, que vem observando o significado sociológico e ideológico da prática e do gênero musical.

Na primeira inscrevem-se os trabalhos dos pioneiros, como Nestor de Hollanda, Almirante, Francisco Guimarães (Vagalume), Orestes Barbosa, Jota Efegê¹², entre outros, que, por terem sido testemunhas oculares de nossa produção musical, construíram narrativas autênticas e pormenorizadas (ainda que de forma não acadêmica) sendo, por esse motivo, considerados os primeiros historiadores da música popular. Desta categoria, constam ainda os trabalhos

¹¹ Neste sentido, consultar David Treece no artigo “Melodia, Texto e o *Cancionista* de Luiz Tatit: novos rumos nos Estudos da Música Popular Brasileira” (2004: 332-350), bem como Elizabeth Travassos “Pontos de escuta da música popular no Brasil” (2005: 94-111). David Treece faz uma introdução sobre a situação da canção enquanto objeto de estudo no Brasil e suas principais linhas de pensamento, estabelecendo uma classificação que nos pareceu pertinente, embora não totalmente completa. Travassos, por sua vez, discorre sobre a natureza dos debates atuais e dos cruzamentos das diferentes abordagens: musicológica, etnomusicológica, antropológica, sociológica (tendência atual), além de traçar uma genealogia dos estudos da música popular brasileira, de Silvio Romero a José Jorge de Carvalho.

¹² Pela ordem descrita: HOLANDA, Nestor de. *Memórias do Café Nice: subterrâneos da música popular e da vida boêmia do Rio de Janeiro* (1970); ALMIRANTE, No tempo de Noel Rosa (1977); GUIMARÃES, Francisco. *Na roda do samba* (1978); BARBOSA, Orestes. *Samba, sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores* (1978); EFEGÊ, Jota. *Maxixe a dança excomungada*, RJ, (1984) e, ainda, *Figuras e coisas da música popular brasileira* (1978).

recentes e exaustivos de autores como João Máximo e Carlos Didier, de Sérgio Cabral, reiteradamente citados ao longo deste trabalho, bem como as contribuições de Rui Castro, sobretudo no campo da Bossa Nova¹³.

Na segunda abordagem, encontram-se alguns historiadores independentes, principalmente Ary Vasconcelos e José Ramos Tinhorão, não ligados a universidades, porém apresentando estudos sistemáticos. Em sua obra *Panorama da Música Brasileira* (Vasconcelos, 1964) usou como fontes “documentos produzidos pela indústria cultural como discos, catálogos, jornais e revistas” (Travassos, 2005: 106), tendo sido o primeiro a estabelecer a periodização da música popular. José Ramos Tinhorão é considerado único na literatura produzida sobre o assunto, não apenas por seus escritos, anti-americanos e polêmicos¹⁴, entretanto fundamentais para aqueles que necessitam de narrativas historiográficas detalhadas, como também por pretender contar a história da canção brasileira estritamente pelo viés das classes subalternas, imaginando uma música popular isenta de fusões e misturas¹⁵. Seus trabalhos abarcam diferentes momentos da música popular, quando a relaciona, por exemplo, aos meios de produção (1978) ou nos permite avaliar a evolução dos gêneros musicais no Brasil (1986) incluindo-se os instrumentais, das bandas militares às *jam sessions* (1991). Em trabalhos recentes, estudou a música no romance brasileiro (2002), bem como os sons de rua (2005).

¹³ MAXIMO, João; DIDIER, Carlos. Noel Rosa: uma biografia. Brasília. Linha Gráfica, 1990. CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha, vida e obra*. RJ, Funarte, 1978 e *No tempo de Ari Barroso*, RJ, Lumiar, 1990. CASTRO, Rui. *Chega de Saudade: a história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990; *A onda que se ergueu no mar*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

¹⁴ Sobre o pesquisador, Elizabeth Travassos (2005: 106) escreve: “Um expoente da historiografia independente da música popular é José Ramos Tinhorão, que nasce juntamente com o polemista, nos anos 1960. Seus trabalhos eram praticamente libelos contra a ‘americanização’ da vida musical brasileira, que ele ouvia nas seqüências harmônicas, no estilo vocal e na instrumentação da bossa nova. Num trabalho relativamente recente (1990), Tinhorão procurou explicitar a teoria da dupla dependência que orienta suas leituras dos documentos: a cultura dominante, das elites, não é ‘nacional’; as criações autênticas emanam do povo, urbano e rural, vítima de uma dupla agressão”.

¹⁵ O autor admite os processos de fusão quando se trata da gênese do samba e do choro, porém não admite influências americanas jazzísticas na Bossa Nova ou ainda inserções da música pop na Tropicália, por exemplo.

Para esta pesquisa, convém assinalar principalmente a obra *História Social da Música Popular* que, em um de seus capítulos (1998: 207-263), focaliza a música da classe média, do Império à República, analisando a passagem da moda francesa à moda americana, que, segundo ele, se deve à mudança do regime monárquico para o republicano (1889) e à modificação da entrada dos capitais estrangeiros no país.

No que se refere à tradição da crítica literária - terceira corrente - destacamos Affonso Romano de Sant'Anna, reconhecido por estabelecer um paralelo entre a Literatura e os principais momentos da música popular, revelando coincidências, por exemplo, entre procedimentos literários adotados por Noel Rosa e pelo Modernismo, como a paródia e o poema-piada, ou entre o samba-exaltação de Ari Barroso e o movimento da geração de 45. É importante notar ainda o papel fundamental do crítico literário Augusto de Campos cuja leitura da Antropofagia de Oswald de Andrade e a correlação com o movimento da Tropicália instituem a primeira crítica musical popular de caráter acadêmico no Brasil. David Treece questiona ainda o papel da crítica apenas textual, admitindo que a abordagem musical deve buscar investigar a relação entre as estruturas musicais e lingüísticas, apontando dois trabalhos acadêmicos pioneiros: os de José Miguel Wisnik e Luiz Tatit, pesquisadores, músicos e compositores e os primeiros a admitir a relevância da melodia para a construção de sentido de uma canção, como veremos adiante.

Na quarta abordagem, voltada para a sociologia da música e a antrologia, insere-se Hermano Viana que possui amplas pesquisas no campo da etnomusicologia (o pop africano, o funk carioca, a história do samba, as manifestações rurais). Para o nosso estudo, Viana traz importantes contribuições sobretudo no tocante às relações entre sambistas, intelectuais brasileiros e franceses. Ao estudar os diferentes fatores que teriam possibilitado o nascimento do samba, Viana alude a um outro tipo de síntese – de ordem social - ou mediações a que chamou de “mistérios” (1995: 95). Refere-se a esses encontros e entrelaçamentos das chamadas “alta” e “baixa” culturas, do saber erudito e popular, como trocas culturais originais e enriquecedoras que, entre outras coisas,

teriam favorecido o reconhecimento do samba enquanto ritmo autenticamente nacional. No capítulo “O samba moderno” (1995), que nos interessa particularmente, o autor destaca a passagem de artistas e intelectuais franceses, como Paul Claude e Darius Milhaud, pelo Rio de Janeiro, e do poeta Blaise Cendrars, em São Paulo (Vianna: 1995: 95) e discute a natureza dessas influências e mediações.

Ainda dentro do campo da investigação sociológica, duas importantes produções acadêmicas devem ser mencionadas: a de Rafael Menezes, da área de Antropologia Social, que vê a música popular - no Brasil e no mundo – como a linguagem estratégica dos sistemas de relações dos Estados-nações modernos, com “nexos locais, regionais, nacionais, globais” (Menezes, 2005: 213). Em seu artigo “Les Batutas: uma antropologia da noite parisiense” (2005), Menezes reconstitui a viagem dos *Oito Batutas* a Paris no ano de 1922 e examina sua repercussão tanto no Brasil quanto na França. Analisando fontes jornalísticas *in loco*, estuda e observa com acuidade o papel da imprensa daqui e de lá, a viabilização da turnê, as controvérsias em torno da viagem enquanto grupo representante da cultura brasileira, o contexto cultural da capital parisiense na época, analisando de que forma “foi construída a persona d’Os Oito Batutas” bem como a importância fundamental dessa viagem para a formação de uma identidade musical brasileira. (Menezes, 2005: 181). Para o autor, a volta ao Brasil representaria não apenas a consagração de Pixinguinha, mas a legitimação dos ritmos brasileiros como gêneros representativos de nossa cultura.

A segunda menção diz respeito ao trabalho de Carlos Sandroni que desvendou o momento de transição entre o “samba amaxiado” - que possuía um tipo de célula rítmica que denominou de paradigma do *tresillo* - , para o “samba acelerado” - outra base rítmica a que chamou de paradigma do Estácio - , mais apropriado aos desfiles de carnaval (Sandroni, 2001: 131-186).

Estas são as principais linhas de pesquisa na história da música popular que serão referidas ao longo desta dissertação.

3. Os estudos da canção brasileira: conquistas e desafios

Procuraremos apontar as principais correntes que serviram de suporte metodológico para nossa análise, salientando, contudo, que não esgotaremos o assunto neste trabalho. Convém, pois, assinalar a nossa abordagem híbrida, cruzando alguns conceitos.

Os estudos da canção¹⁶ ainda se revestem de certa opacidade: polissêmica e portadora de dimensões diversas (letra, melodia e voz), a canção, como dissemos, é passível de ser abordada por diferentes linhas de pesquisa, inserindo-se, pois, num vasto campo não homogêneo. Apesar de controvérsias e dificuldades em ser reconhecida como objeto de estudo pela Academia, a canção popular vem conquistando espaço entre pesquisadores e estudiosos, procurando cada vez mais adotar critérios científicos que atendam a essas exigências.

Em seu artigo intitulado “Dicções malandras do samba”, publicado no livro *A Palavra Cantada* (2001), Cláudia Matos aponta o caráter multidisciplinar dos estudos da canção brasileira e assinala sua evolução no que diz respeito ao aprofundamento dos procedimentos de análise decorrentes de novos parâmetros teóricos e metodológicos de diferentes áreas disciplinares, capazes de dar conta dos muitos aspectos desse objeto. Para ela, a canção, por possuir textualidades poéticas, vocalizadas e cantadas, apresenta uma “estética complexa, ao mesmo tempo coesa e multifacetada”, acrescentando que já há algum tempo “a crítica universitária reconheceu a relevância e a dignidade de produtos da cultura popular” (Matos, 2001, 61). Ainda de acordo com a autora, o que continua a problematizar a canção enquanto objeto de estudo é a dificuldade de se equacionar, descrever e avaliar a integração entre as diferentes dimensões de sua linguagem e sentido: verbal, rítmico-melódica, poética, musical e performática.

A mesma opinião é compartilhada por David Treece que, em artigo para a revista *Tereza*, de *Literatura Brasileira*, reconhece que, embora a música popular brasileira urbana tenha surgido há quase um século, os estudos da canção são relativamente recentes, não havendo ainda parâmetros metodológicos que dêem conta de sua multiplicidade ou que sejam capazes de trazer “a prática e a estética da produção musical ao centro das análises, ao invés de relegá-las à periferia” (2004: 332). Ao estabelecer uma comparação entre os Estudos da canção e os Estudos Literários, plenamente consolidados no Brasil, o autor observa uma contradição digna de nota:

“De fato, o privilégio no meio acadêmico do discurso literário como objeto de estudo em uma cultura reconhecidamente não-literária é um paradoxo tão banal e evidente, quanto essencial para entendermos o relativo empobrecimento dos estudos sobre música popular até agora” (Treece, 2004, 332).

Lugar privilegiado de discussão acerca das grandes questões nacionais, no dizer de Rafael Menezes (1994: 7), a canção popular urbana enquanto fonte de documento histórico enfrentou, segundo José Geraldo Vinci de Moraes, questionamentos e entraves sobretudo em função da dificuldade em circunscrevê-la no âmbito de “uma disciplina voltada claramente para a produção do conhecimento” (Moraes, 2000:209). O autor chama a atenção ainda para alguns paradoxos de ordem metodológica por que passa - ou passou - a investigação da canção popular - tendendo, por um lado, a apresentar apenas biografias de compositores consagrados e, por outro, procurando analisá-la apenas do ponto de vista musical - , e aponta três aspectos essenciais que devemos observar para uma reflexão historiográfica: “a linguagem da canção, a visão de mundo que ela incorpora e traduz e, finalmente, a perspectiva social e histórica que ela revela e constrói” (*op. cit.* : 218).

¹⁶ Os primeiros estudos acadêmicos voltados para a canção popular tiveram origem na Inglaterra, durante os anos 70, no Centro de Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham, dirigido por Stuart Hall, tendo entre seus principais expoentes Eric Hobsbaw.

Vinci assinala, no entanto, o desenvolvimento da musicologia bem como os debates que se produziram em torno desta disciplina, que permitiram avanços consideráveis nesses últimos anos. Segundo ele, a canção popular, além de embalar o nosso cotidiano, é a que mais se aproxima dos setores menos escolarizados, não exigindo, portanto, do produtor nem do receptor (o ouvinte), um processo sofisticado, para a decodificação do código sonoro, o que fez com que o país pudesse criar “uma sonorização muito própria e especial” (*op. cit.*: 203). Como bem observa, embora ainda haja muito por fazer na área da historiografia, a canção pode e deve ser compreendida como parte de uma “trama de tensões e contradições em que os sujeitos sociais, valendo-se de sons, e por meio de suas práticas individuais e coletivas, constroem e/ou reconstroem parte da realidade social e cultural” (*op.cit.*: 209).

No dizer da socióloga Maria Alice Rezende de Carvalho, a música popular é, por si só, um fio condutor que dá conta de diferentes momentos de nossa história recente. A autora enumera argumentos que provam ser a canção popular, desde a República, importante forma de narrativa sobre a moderna tradição brasileira, “capaz de expor o país ao conhecimento de si e, ao fazê-lo, ampliar círculos de intérpretes do Brasil” (2004:39). Para ela, trata-se de uma relação de *estrutura* (que podemos entender como o discurso) dialogando com a *conjuntura* (o contexto). E termina:

“Veículo de trocas, a música brasileira corta transversalmente a cidade e integra públicos diversos; fornece os temas e o vocabulário em que o debate sobre a realidade brasileira se torna possível; produz enfim, referências comuns, em um mundo marcado por particularismos” (*op. cit.* : 39).

Pioneiro no estudo da canção popular, o crítico José Miguel Wisnik observa um vínculo nem sempre visível entre música e política no Brasil; assim, enquanto objeto sonoro, a canção teria a capacidade de nos afetar individual e coletivamente, sendo, portanto, capaz de associar pulsões psíquicas a representações sociais (2004: 199). Além disso, o autor concebe a canção como

uma importante “rede de recados” dentro de uma sociedade “ágrafa”, lugar para onde convergem as tensões político-sociais e onde territórios se cruzam, exibindo ou escondendo diferentes enfrentamentos sócio-culturais. No seu entender, a canção engendra caminhos de transgressão à ordem estabelecida, precisando encontrar brechas, no discurso implícito e cifrado, a malandragem, para poder imprimir o seu contra-discurso. Wisnik vê na canção dialéticas convivendo lado a lado e traduzidas pelas seguintes dicotomias: ordem/desordem; estética/mercado; apolo/dionísio; censura/transgressão, e aponta:

“Ora, no Brasil, a tradição de música popular, pela sua inserção na sociedade e pela sua vitalidade, pela riqueza artesanal que está investida na sua teia de recados, pela sua habilidade em captar as transformações da vida urbano-industrial, não se oferece simplesmente como um campo dócil à dominação econômica da indústria cultural que se traduz numa linguagem estandardizada, nem à repressão à censura que se traduz num controle das formas de expressão política e sexual explícitas, nem às outras pressões que se traduzem nas exigências do bom gosto acadêmico ou nas exigências de um engajamento estreitamente concebido”.

Wisnik defende ainda a idéia de que nem sempre o que se quer dizer repousa na letra, salientando a existência de um código sonoro que, na maioria das vezes, sustenta o conteúdo transmitido pela linguagem verbal. Embora se coloque em outro campo teórico, voltado para a Lingüística e a Semiótica, Luiz Tatit corrobora as constatações de José Miguel Wisnik, quando afirma ser a canção a junção de texto e melodia, cujo sentido estaria fortemente ligado ao projeto melódico. Os conceitos de Luiz Tatit para a análise da canção baseiam-se na oralidade, nos processos entoativos ascendentes e descendentes e no jogo das alturas, como veremos à frente.

4. Elementos para a análise da canção

“O ‘texto’ é, com efeito, aquilo que a leitura atualiza e a análise constrói. Contra a ilusão de uma explicação que esgotaria as significações [...] consideraremos que a análise seleciona suas isotopias de leitura e apenas retém o que é suscetível de estabelecer-lhe a pertinência”. (Bertrand, 2003: 55)

Para o exame do material cancional que nos propomos a realizar, cumpre definirmos alguns conceitos emprestados à semiótica greimasiana que aqui assumem um caráter operacional, vale dizer, vistos tão-somente como um instrumento de análise, uma possibilidade, esperamos, pertinente para um caminho de leitura.

A Teoria da Semiótica, baseada nos preceitos de A. J. Greimas, entende a linguagem não como o emaranhado ou a articulação de signos, mas como um sistema de significações, fornecendo-nos subsídios metodológicos para que observemos o discurso – no caso, a canção - como a superposição ou a organização de três diferentes níveis: o fundamental (axiológico), onde se operam as relações semânticas; o narrativo (actancial e modal), onde se evidenciam as relações sintáticas entre os seres (os actantes); e o discursivo, onde se verificam os recursos e estratégias empregados pela enunciação; esse desenrolar das instâncias, que caminha das estruturas profundas ao nível da superfície é denominado de percurso gerativo.

Assim, o percurso gerativo pressupõe que efetuemos uma trajetória indo da imanência, do abstrato - campo das categorias semânticas fundamentais - à aparência, ao concreto - campo das manifestações lingüísticas, onde as linhas temático-figurativas podem ser verificadas (Greimas, *apud* Barros, 1992: 11-15).

As diferentes dimensões do discurso se articulam de maneira específica a cada nova manifestação, a cada texto; deste modo, a coerência discursiva é

determinada pelas isotopias, rede de categorias semânticas que tecem o discurso e que, por sua vez, determinam um primeiro nível de leitura, assegurando “a sucessividade, o encadeamento e a continuidade da leitura de sentido”. Essa coerência permanece mesmo que se mude o ponto de vista da enunciação. As isotopias, então, são reelaboradas e reconstruídas pela habilidade discursiva do leitor – em nosso caso, o ouvinte - , “capaz de preencher as lacunas e elipses predicativas, as reticências, os subentendidos, as omissões e ironias” (Bertrand, 2003: 37-39). No plano narrativo, o sujeito é dotado de uma competência que lhe possibilita agir e que pressupõe um contrato preliminar entre o sujeito (até então virtual) e uma instância: o destinador, o que o instiga a agir.

Em seu livro *Teoria do Discurso* (2001), a autora Diana Luz Pessoa de Barros aborda importante questão acerca da dicotomia que envolve “discurso individual *versus* discurso social” - e que, em nosso contexto específico pode ser traduzida como o discurso da canção e suas condições de produção e recepção – chegando à conclusão de que, por intermédio do duplo caráter atribuído à enunciação, é possível unir a coerência (interna) do discurso à observação (externa) do contexto sócio-histórico. Assim sendo, a autora admite ser possível uma abordagem histórico-lingüística do discurso, justificando:

“Reconhecendo a pertinência da dimensão histórica para a análise do discurso, mas também as muitas dificuldades encontradas na determinação das relações entre formações sócio-ideológicas e formações discursivas [...] essas relações podem e devem ser estabelecidas pela *mediação lingüística da enunciação*. Tenta-se, assim, definir a enunciação pelo duplo papel de mediação ao converter as estruturas narrativas em estruturas discursivas ao relacionar o texto com as condições de sua produção e de sua recepção” (*op.cit*, 2001: 5).

Para a autora, existem duas formas de acesso à enunciação: a primeira delas, pela determinação do enunciador e do enunciatário (o eu e o outro), “graças aos procedimentos narrativos empregados na manipulação e pela definição do sujeito construtor do discurso, com base no objeto-discurso produzido” (2001:143);

a segunda, pela caracterização sócio-histórica proveniente das relações intertextuais¹⁷:

“A análise de outros textos que formam o contexto do discurso em exame, permite alcançar os fatores sócio-históricos constitutivos da enunciação”. [...] As resultantes de análises contextuais, ou melhor, os pontos de cruzamentos de variáveis de textos distintos, foram denominados produtor e receptor interpretante destinadores do sujeito da enunciação, fonte e destino dos valores do discurso. O primeiro passo, portanto, para a definição de produtor e de receptor é o de delimitar o contexto” (Barros, 2001: 143).

Deste modo, integrados pela enunciação, torna-se possível examinar a linguagem interna de cada canção e a “rede de recados” que se forma num dado espaço social e assim desvendar como os protagonistas - os enunciadores e enunciatários das canções - implicados na construção de significado, (inter) agem socialmente, determinando assim, as prováveis correlações entre linguagem e circunstâncias sócio-históricas.

Sobre este duplo circuito - interno e externo ao discurso - Patrick Charaudeau já se pronunciava em seu *Langage et Discours* fazendo-nos notar que “l’acte de langage devient alors un acte inter-énonciatif entre quatre protagonistes (et non deux), lieu de rencontre imaginaire de deux univers de discours qui ne sont pas identiques” (1983: 38-39), pressupondo, em linhas gerais, um destinador (em nosso caso, o compositor) e um destinatário (em nosso caso, o ouvinte) para as circunstâncias de produção e de recepção, ambos exteriores ao discurso propriamente dito.

¹⁷ Julia Kristeva desenvolveu o conceito de intertextualidade baseando-se nas relações dialógicas e interdiscursivas desenvolvidas por Mikhail Bakhtin, como veremos adiante. Kristeva concebe o campo da linguagem como o espaço que se orienta em três dimensões: o sujeito da escritura, o destinatário e os textos externos (1969). O espaço do discurso não é monofônico e se constrói a partir de uma rede de discurso e textos, que foram denominados respectivamente de interdiscursividade e intertextualidade. O conceito de intertextualidade nos remete tanto a uma propriedade constitutiva de todo texto quanto ao conjunto de relações explícitas que um texto estabelece com outros. Na primeira acepção, trata-se de uma variante do conceito de interdiscursividade; no segundo, à intertextualidade propriamente dita.

Assim, como nos coloca Diana de Barros, o produtor é o destinador, origem dos valores, aquele que manipula a competência do sujeito da enunciação e o instiga a agir, devendo ser entendido como o protagonista sócio-histórico. O enunciador, por sua vez, é aquele que realiza o projeto que lhe foi incumbido. O receptor interpretante julga com base no contrato estipulado entre destinador-produtor e sujeito.

Determinar e conhecer esses protagonistas da linguagem da canção neste corpus, seus projetos de sentido e os diálogos que estabeleceram com outras canções significa descobrir o que se esconde atrás de cada manifestação. Sobre a questão dos protagonistas na linguagem da música popular, Tatit, ao correlacionar teoria do discurso e análise da canção reitera igualmente a existência de uma dupla instância: uma comunicação principal (o recado) entre um destinador (o compositor, o cancionista) e um destinatário (o ouvinte) e um simulacro concebido por esse destinador que coloca em cena uma situação entre um sujeito expresso no texto (o enunciador ou interlocutor) e o seu enunciatário, declarando:

“Por mais que uma canção receba tratamento rítmico, harmônico e instrumental, o ouvinte depara entre outras coisas com uma ação simulada (“simulacro”) onde alguém (intérprete vocal) diz (canta) alguma coisa (texto) de uma certa maneira (melodia). Esta condição, por si só, já traz à canção um estatuto de popular, pois todos podem reconhecer situações de conversa” (Tatit, 1987: 6).

5. Canção, linguagem e dicção.

A canção possui um discurso próprio, que lhe é peculiar. Elaborada para ser ouvida, não deixa de ser texto, ainda que texto oral, constituindo-se em gênero discursivo dotado de sentido. Porém, o discurso da canção implica em considerar outros aspectos que não se encontram necessariamente na letra (o plano do conteúdo) - embora o verbal seja um de seus principais elementos constitutivos -

podendo ser percebidos na melodia, no gesto, na performance, no implícito, no contra-discurso, enfim, no não-verbal (o plano da expressão).

Para Tatit, “produzir canções significa produzir compatibilidades entre texto e melodia”, buscando uma dicção convincente. Ainda de acordo com o autor, sendo a canção a extensão e a potencialização da fala, o projeto entoativo deve permanecer como traço constitucional, a fim de assegurar a naturalidade e verdade ao que é dito. A dialética reside no fato de que a canção deve ser ao mesmo tempo *fala*, conferindo veracidade ao discurso e *reiteração* a fim de garantir a sua memorização (Tatit, 1996: 11).

Segundo o autor, não é o dizer, o plano do conteúdo, mas a maneira de dizer (dicção), o plano da expressão, que é portadora de sentido: a letra nunca diz tudo, cabendo ao projeto rítmico-melódico predispor o ouvinte a determinados estados (eufóricos ou disfóricos), por meio da aceleração ou desaceleração da melodia ou pelo jogo das alturas, que, por sua vez, serão confirmados na letra, de acordo com a aproximação ou distanciamento entre sujeito e objeto. Quanto maior a compatibilidade, entre texto e melodia, maior a sua eficácia. Em contrapartida, modificando-se esses estados (por meio da aceleração ou desaceleração) da melodia, altera-se o sentido da canção:

“A canção promove remotivação constante dos componentes próprios do discurso oral – cadeia lingüística e perfil entoativo – gerando entre eles outras formas de compromisso que se pautam, em geral, pela estabilidade e conseqüente fortalecimento do plano de expressão. Durante essa operação, a relação sujeito/objeto vai sendo reproduzida na letra, na melodia e demais recursos musicais, ora dentro de uma dimensão extensa, ora através do contato de elementos vizinhos, mas sempre em função do estreitamento de laços entre expressão e conteúdo.” (*op. cit.*, 1994: 45).

Baseado na Teoria Semiótica concebida por A. J. Greimas (1983) e no conceito de tensividade introduzido pelo teórico Claude Zilberberg (2001), Tatit estabeleceu critérios tipológicos para a análise da junção entre texto e curva

melódica, propondo um modelo de análise que denominou de processos de persuasão.

Assim, quanto mais distante estiver o sujeito de seu objeto, a tendência é de se ter um estado disfórico, com ritmo desacelerado, prolongamento das vogais e grande intervalos melódicos, processo que denominou de passionalização. A desaceleração se presta mais a conteúdos afetivos, geralmente associados à separação ou à busca de um objeto de desejo. São processos de passionalização a modinha, o samba-canção, o rock romântico e o brega, por exemplo.

Por outro lado, o encurtamento das vogais, cortadas sistematicamente pelas consoantes (segmentação e acentuação) produz o aumento da freqüência e da aceleração rítmica, provocando um efeito contrário no ouvinte, voltado para a mobilização física e o estímulo corporal; a este processo denominou de tematização, em que os contornos melódicos são rapidamente transformados em motivos (temas). Na letra, prevalecem as ações, as idéias, as exaltações de alguém; em geral, o sujeito está em consonância com o objeto e seu estado é eufórico. Constituem efeitos de tematização o samba, a marcha, o xote e o rock, entre outros.

Quando, entretanto, há similaridade entre a seqüência rítmico-melódica com o processo da fala, que se produz sem grandes saltos intervalares, onde as acentuações silábicas e melódicas coincidem, conferindo naturalidade e verdade enunciativa ao discurso, temos o processo de figurativização. O diálogo predomina, aparecendo dêiticos e tonemas. Desta categoria fazem parte os sambas de breque, as músicas de protesto, as canções-diálogo e o hip-hop, por exemplo.

Tatit chama a atenção para as subjetividades presentes no interior de cada canção, deslocando, até certo ponto, o parâmetro de análise social para o eixo de análise estético-musical, como bem salientou David Treece.

6. O *outro* no processo enunciativo

Uma das principais contribuições de Bakhtin foi ter introduzido a noção de dialogismo, conceito de que o discurso não é unívoco, trazendo consigo a presença (a voz) do outro, seja por meio de um jogo verbal no interior do discurso, seja pela interferência de vozes sociais, externas ao discurso (ideologia), que influenciam o sujeito enunciador (Barros, 2003: 2) . Em outras palavras, o dialogismo é produto de interdiscursos e pode ser desdobrado em dois aspectos distintos: o que pressupõe a interação verbal entre o enunciador e o enunciatário (o eu e o outro) no interior do discurso, bem como o que se refere à voz social (o contexto) que atravessa, perpassa, influencia o discurso do sujeito enunciador¹⁸. Para Bakhtin, as marcas ideológicas do discurso imprimem-se historicamente no sistema lingüístico: “o signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes” (Barros, 2003: 8).

Só se pode compreender o dialogismo interacional pelo deslocamento do conceito de sujeito, que perde o papel de centro da enunciação para ser substituído por diferentes (ainda que duas) vozes sociais que fazem dele um sujeito histórico e ideológico. Assim, o discurso do sujeito enunciador é entrecortado pelo discurso do outro, cuja presença é condição *sine qua non* para a existência do primeiro.

Se, como quer Bakhtin, todo discurso pressupõe alteridade, sendo dialogicamente atravessado pela discurso de um outro, em se tratando do corpo documental que ora apresentamos - as canções que tematizam a França - este jogo interativo é tanto mais visível, audível e identificável, já que deixa marcas lingüísticas e culturais perceptíveis na cadeia enunciativa. Buscar a natureza desta alteridade, identificando de que modo o discurso do outro intervém na fala daquele que tem a palavra, o sujeito enunciador, e que “supostamente” a constrói, passa a ser a nossa tarefa.

¹⁸ O conceito de dialogismo é fundamental para o nosso trabalho, uma vez que as vozes que dialogam e produzem esses interdiscursos, ora mesclando-se, ora entrecortando-se, caracterizam a

Assim, se as diferentes classes sociais se valem de um dado discurso para expressar diferentes pontos de vista, valores e antagonismos sociais, parece legítimo afirmar que a canção popular, forma discursiva e, portanto, passível de uma abordagem enunciativa, utilize esses mesmos recursos, exprimindo igualmente um embate ou confronto de classes, expresso pelo ponto de vista de um enunciador que, muitas vezes, se deixa permear pelo ponto de vista de sua época, assimilando-o ou confrontando-o.

Dessa forma, torna-se evidente a presença de outras vozes no discurso que, na maioria das vezes, expressam-se a partir de pontos de vista conflitantes, polêmicos, defendendo posições ideológicas contrárias: por um lado, a do compositor/sambista, guardião dos valores da cultura nacional; por outro, a do burguês afrancesado (europeizado/americano) que pertence (ou quer pertencer) à elite e domina (ou quer dominar) o idioma francês, como notamos, por exemplo, no samba *Menina Fricote*, de 1940 (CD 1, faixa 8) em que o sujeito enunciador deprecia Risoleta (sujeito enunciatário), por essa ter desejado mudar de posição social, adotando valores alheios à sua classe:

E eu já lhe disse
Nerusca, menina,
Não venha pra aqui
A me chamar de très joli
Por que eu não sou mon chéri
E língua estrangeira eu nunca entendi
Larga essa papa de oui!

Trabalhando no nível da enunciação e das formas metaenunciativas, Jacqueline Authier-Revuz estabelece a noção de heterogeneidade (mostrada e constitutiva) ao descrever a maneira como o outro se instaura no discurso, quebrando, por assim dizer, a cadeia enunciativa. Segundo a autora, inúmeros estudos – da lingüística da enunciação à pragmática, passando pela análise do

interferência de uma outra cultura (a francesa) bem como a presença de um outro sistema lingüístico (o idioma francês).

discurso e a teoria do signo, propõem-se a analisar a complexidade e o desdobramento do sujeito enunciador.

Partindo do princípio de que o discurso de um dado locutor é resultado de muitos discursos e de que não há total autonomia do sujeito – pois este ser é, no dizer da autora, “bem mais falado do que falante”¹⁹, Authier-Revuz alude aos pontos que nos remetem especificamente ao que denomina de heterogeneidade constitutiva do sujeito e de seu discurso, apoiando-se, por um lado, nos conceitos de dialogismo e de interdiscursividade (as vozes do outro) presentes na obra de Bakhtin, na abordagem do sujeito e de sua relação com a linguagem, encontrados sobretudo nos trabalhos de Freud e Lacan (Authier-Revuz, 1984: 98-111).

É no plano interno propriamente dito que a autora define a heterogeneidade mostrada como pontos de inflexão ou de ruptura da cadeia enunciativa para a entrada do outro, tais como: o uso do travessão, das aspas, do itálico, as citações, alusões, pastiches, estereótipos, ironia e pressupostos, presentes tanto no discurso direto, quanto no indireto e no indireto livre. Na definição da autora, são ainda marcas de heterogeneidade discursiva: uma outra língua, o registro familiar, as gírias e jargões: trata-se, em nosso caso, de recursos e interferências recorrentes nos sambas e marchas do período em questão, que denotam não apenas a presença do outro ou de outra cultura, como também caracterizam a manifestação polifônica, a sátira, enfim, o próprio riso carnavalesco, como no samba *La vie en samba* (Denis Brean e Blota Jr.) gravado em 1951 por Dirceinha Batista (CD 3, faixa 4), fazendo clara alusão à canção *La vie en rose*, gravada por Edith Piaf (1915-1963) em 1942:

Ai, ai, ai, mon amour
Le samba est toujours rêve d'amour
La vie avec un samba est quelque chose

¹⁹ Trata-se de uma tentativa de traduzir o que disse a autora, ao afirmar que o sujeito enunciador “est parlé plutôt qu’il ne parle”.

Si vous, vous voulez avoir la vien en rose
Santé, l'argent, l'amour et l'émotion
Chantez le samba la grande sensation

A partir destas premissas torna-se mais evidente visualizar e compreender como a ideologia do nacionalismo e do culto ao trabalho - aqui entendida como uma heterogeneidade constitutiva - , naturalmente contrária à influência estrangeira e aos estrangeirismos, atravessam o discurso da canção e a produção musical da época, em consonância com os princípios ideológicos que fundamentaram a Era Vargas, período principal de nosso enfoque.

Outro aspecto do dialogismo diz respeito à superposição de textos (ou de canções) tecendo, assim, uma rede de textos (a intertextualidade) que, por sua vez, formam a mentalidade de um tempo. Referimo-nos aos sambas, marchas e outros gêneros que dialogaram entre si entre os anos 30 e 50. Esse sentido do dialogismo é, aliás, o mais estudado e tido como o princípio que permeia a obra de Bakhtin: são vozes (textos) que dialogam entre si, que se completam ou respondem umas às outras (Barros, 2003: 4).

6.1. Bakhtin e a literatura carnavalesca

Para Bakhtin, a rica tradição da sátira carnavalesca na literatura ocidental descende de duas variantes do gênero cômico-sério: o diálogo socrático e a sátira menipéia. Segundo afirma, é difícil definir com precisão o campo do cômico-sério; no entanto, esse se torna nitidamente identificável quando em oposição aos gêneros sérios, como a epopéia, a tragédia, a história e a retórica clássica (Bakhtin, 1981:92). Ainda segundo o autor, o diálogo socrático - que, à imagem do carnaval, tem como atributos a abolição das distâncias, o rito da coroação e do destronamento, pressupondo a familiarização - , teve permanência breve; entretanto, em seu processo de desintegração formaram-se outros gêneros

dialógicos, entre eles, a sátira, cujas raízes remontam ao folclore carnavalesco europeu.

O cômico-sério influenciado pela cosmovisão carnavalesca, apresenta algumas características, tais como: a) a mudança no tratamento dado à realidade, com o uso de temas ligados ao cotidiano: os heróis míticos ou as personalidades históricas são atualizados, atuando num contexto familiar; b) a apresentação de temas baseados na experiência vivida, na fantasia livre²⁰, não em lendas e mitos; c) a pluralidade de vozes na narração, que se distinguem pela mistura do sublime e do vulgar, do sério e do cômico, da paródia e dos gêneros elevados e pela inserção de falas, citações, emprego de dialetos, jargões vivos, ou até mesmo do bilingüismo. Assim, os discursos do humor seriam herdeiros principalmente da sátira menipéia e da literatura carnavalesca, cujo dialogismo e a bivocalidade foram determinantes para o desenvolvimentodas das literaturas européias.

Vale dizer que a sátira manipeia é fortemente marcada pelo confronto (a síncrese), tendo como principais características: a) a ousadia na ruptura com o real, na modificação temática dos gêneros considerados sérios, onde os heróis sobem aos céus, descem ao inferno, transitam por ignorados países fantásticos e são colocados em situações fora do comum. As aventuras se passam nas grandes estradas, bordéis, nas tabernas, nos covis de ladrões, prisões e assim por diante; b) a insensatez, a dupla personalidade, as paixões limítrofes com a loucura; c) toda a sorte de oposições e contrastes; o imperador convertido em escravo, a decadência moral e a purificação, o luxo e a miséria, o bandido nobre, e assim por diante.

Como a carnavaalização ocorre nas canções de música popular é que procuraremos demonstrar.

²⁰ Nas palavras do autor: "As lendas carnavalescas diferem profundamente das lendas heróicas épicas: fazem o herói descer e aterrissar, familiarizam-no, aproximam-no e humanizam-no. O riso

CAPÍTULO II

ALERTÁ, BEAUCOUP DE SAMBÁ, ALERTÁ ! : O MITO DA IDENTIDADE CONSTRUÍDA

1. Reflexões sobre o eu e o outro na cultura brasileira

A discussão das relações interculturais seja de que ordem for - cultural, política, linguística - passa necessariamente pela dicotomia *identidade x alteridade* (o eu e o outro), estando longe de ter sido resolvida no mundo contemporâneo²¹. A busca de uma identidade e o reconhecimento de si próprio pelo outro dentro do binômio que ora denominamos “afirmação cultural *versus* tendência universalizante” é recorrente nas artes brasileiras e constitui um dos elementos-chave para a compreensão de nosso processo cultural.

De fato, a problemática da cultura brasileira em vários campos de atuação - Literatura, Teatro, Música, Artes - parece residir na tensão entre o olhar de fora e o olhar de dentro, entre a influência internacional, cosmopolita, das culturas

carnavalesco destrói tudo o que é empolado e estagnado, mas em hipótese alguma destrói o núcleo autenticamente heróico da imagem” (Bakhtin, 1981: 114).

²¹ Tradicionalmente, a *identidade cultural* pode ser definida como um “sistema de representações entre indivíduos e grupos, envolvendo o compartilhamento de patrimônios comuns, como a língua, a religião, as artes, o trabalho, os esportes, as festas, entre outros” (Oliveira, 2007: 1). Entretanto, o aspecto multi-cultural entre os seres humanos na sociedade contemporânea incorpora igualmente a noção de *cultura operacional*, entendida como aquela que o indivíduo passa a acionar no momento em que divide sua existência com diferentes grupos de pessoas, em função da atividade que exercem em comum (Goodenough, 1971). Stuart Hall (1999) evidencia a crise identitária por que passa a humanidade na era pós-moderna, em decorrência do enfraquecimento do estado-nação, enquanto lugar privilegiado para construção dessas identidades: se antes o conceito de indivíduo se apoiava na idéia de um sujeito “centrado, unificado e definido” em relação a seu espaço sócio-cultural, atualmente uma profunda mudança de ordem estrutural “está fragmentando e deslocando identidades culturais de classe, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade...”, fazendo surgir o que chamamos de diversidade cultural e lingüística, a que estamos expostos atualmente. Estudando as relações de alteridade em *A Descoberta da América* (2003), a fim de analisar o comportamento dos espanhóis face às práticas indígenas, Tzvetan Todorov descreve os tipos de interação possíveis com o outro, a saber: o plano axiológico, onde se operam julgamentos de valor; o plano praxiológico, onde se pressupõe estar mais (ou menos) perto do outro, podendo assimilar ou não o seu padrão de comportamento (submissão, imposição ou neutralidade); e o plano espistêmico, que implica em conhecer ou ignorar o seu interlocutor (*op.cit.*, 276). De acordo com o autor, para quem a noção da diferença depende fundamentalmente do ponto de vista do interlocutor (*aqui* ou *lá*), o conceito de alteridade deve ser relativizado; aliás, a própria definição de ‘barbárie’ também é passível de ser questionada, já que “cada um é o bárbaro do outro; para sê-lo, basta falar uma língua que esse outro ignora: para ele, será apenas um burburinho” (Todorov, 2003: 277).

hegemônicas, e a procura de uma fisionomia própria, de uma expressão de nacionalidade. A este “movimento pendular”, o crítico literário Antônio Cândido denominou de dialética do *localismo* e do *cosmopolitismo* em seu livro *Literatura e Sociedade* (1976: 131).

No âmbito da atividade artística, o Brasil manteve com a França uma ligação de veneração e negação, de complexo e admiração, justamente por ter esse país exercido uma predominância cultural durante pelo menos dois séculos, chegando até meados do século XX. O mesmo Antônio Cândido destaca o papel formador da França em nosso país a partir do início do século XIX, comparando-o ao mesmo desempenho que as culturas clássicas de Grécia e Roma teriam exercido sobre a Europa (2006: 13).

Analisando a questão da dependência cultural do Brasil, Mário Carelli, especialista das relações interculturais Brasil-França, alude à oposição entre os modelos importados, a que chamou de transplante, e a cultura local, concluindo que o caráter brasileiro sempre esteve no centro do debate nacional, assim como a expressão de um sentimento de brasilidade que, segundo ele, permeia as relações culturais existentes no país. Conforme assinala Carelli, desde o período colonial, a mimetização da cultura europeia foi recorrente entre as classes dominantes no Brasil, como, de resto, acrescenta José Ramos Tinhorão:

“Poetas e pensadores imitavam o arcadismo e o neoclassicismo português (até a troca do romantismo francês), os músicos a ópera italiana, os revolucionários o ideal republicano de 1789 e, mesmo quando em 1816 D. João VI resolveu organizar os estudos das artes (que incluía a arquitetura, o paisagismo e a mecânica) começou por contratar em Paris uma Missão Artística Francesa” (Tinhorão, 1998: 209).

Entretanto, na opinião de Carelli, a sociedade brasileira, mesmo na qualidade de “cultura refletida” (expressão sua) por modelos importados europeus, sempre definiu seus próprios conceitos por meio de traços de originalidade. Para ele, “a tensão entre os modelos importados e as traduções nacionais, contemplando em

parte a perpétua oposição entre cultura sábia e expressão popular, jamais impediu a sua reapropriação simbólica” (Carelli, 1994: 179).

Carelli - para quem o sentimento de uma nacionalidade no Brasil teve seu início a partir do Romantismo, atingindo o ápice no Modernismo - , declara que a intelectualidade brasileira, mesmo pouco à vontade face à dependência, não escapa a essa mediação. Assim, entre outros aspectos, a influência francesa se faria notar pelo ideal republicano brasileiro, fundado em concepções filosóficas francesas. Para o autor, os primeiros mediadores de uma consciência nacional foram Victor Hugo – para quem o romantismo representava não apenas um movimento estético, mas a urgência por transformações sociais - e Auguste Comte, cuja filosofia positivista esteve no cerne do discurso nacional brasileiro, na cena política, e na história da República²². Neste sentido, vale lembrar que, Noel Rosa comporia, em 1933, o samba *Positivismo* (CD 1, faixa 2), reiterando, ainda que ironicamente, a ligação cultural entre os dois países:

O amor vem por princípio
A ordem por base
O progresso é que deve vir por fim
Desprezaste esta lei de Augusto Comte
E foste ser feliz longe de mim

As autoras Eurídice Figueiredo e Paula Glenadel, organizadoras do livro *O francês e a diferença* (2006), reforçam a idéia da procura de uma identidade, atualizando a discussão. Em recente artigo intitulado “O Estatuto do Francês no Mundo de Hoje: a diferença por vir” (2006, 11-26) assinalam que o olhar do outro adquire relevância maior em nosso país, uma vez que o Brasil, “enquanto fruto da

²² Entre as inúmeras influências, Carelli cita os poetas Castro Alves e Gonçalves Dias, que teriam se espelhado em Victor Hugo, assim como, posteriormente, Machado de Assis. Ainda segundo o autor, o projeto nacional advindo do movimento romântico esteve presente não apenas na criação literária, mas também na composição musical ou na criação arquitetônica, caso da Academia Brasileira de Letras, de inspiração nitidamente neoclássica. Menciona, por exemplo, a nacionalidade ambígua do projeto musical de Carlos Gomes, que, embora coloque em cena um índio brasileiro cantando em italiano, teve o mérito de conferir projeção internacional à jovem nação em vias de construir uma identidade para si (Carelli, 1994: 147).

colonização europeia, sofreu a influência de forma diversificada de vários países e ainda é difícil definir nossa identidade nacional já que, ao longo da história, fomos vistos de fora para dentro” o que, em outras palavras, implica em dizer que somos, de certa forma, resultado de sonhos e utopias estrangeiras, assim como toda a América (2006 :11-12). Figueiredo e Glenadel sublinham ainda o caráter muitas vezes inconsistente deste processo de aculturação e de subserviência cultural, que atingiu o ápice da idolatria em Joaquim Nabuco, acrescentando:

“A presença francesa também produziu uma alienação, particularmente devido à sua pretensão universalista, que levava a uma espécie de aniquilamento dos povos dotados de um lastro cultural diferente. Como se ambicionava atingir aquele universalismo ideal, imitava-se, ou seja, o mimetismo alienante e despersonalizante era a resposta possível naquele momento histórico. A produção local era considerada subalterna, regionalista, provinciana, ou de segunda classe” (2006: 14).

O exemplo notório de Joaquim Nabuco, o intelectual que não se encontra em lugar nenhum, porque “oscila entre a ausência do mundo e a ausência do país”, é igualmente referido pela historiadora Lúcia Lippi Oliveira em seu artigo “Identidade e alteridade no Brasil: o contraponto norte-americano” (2004), para quem o pensamento social brasileiro e a mentalidade do Brasil letrado estiveram quase sempre voltados para a Europa e, mais recentemente para os Estados Unidos. (Oliveira, 2004: 92).

Buscando desvencilhar-se da toda a dependência cultural europeia, a Semana de Arte Moderna²³ estabelece uma ruptura radical em relação aos padrões estéticos vigentes: desse modo, “os discursos sobre a identidade (o estado, a condição, o sentimento de ser brasileiro) multiplicam-se, tomam freqüentemente a forma de manifestos elaborados pelas diferentes correntes artísticas das vanguardas do momento” (Carelli, 1994:175). Trata-se então, conforme expressão

²³ O conceito estético do Modernismo inicia-se através da atividade crítica e literária de Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Mário de Andrade e outros artistas que, sintonizados com os movimentos de vanguarda europeus, vão se conscientizando do tempo em que vivem. Oswald de

conhecida, de “abrasileirar” o Brasil. Neste sentido, a música popular já prenunciava transformações, não apenas pelos ritmos populares que cultivava (o maxixe, a marcha, o samba) como também pela forma de dizer e entoar, fazendo aflorar uma dicção própria, original (Tatit, 2004: 173).

Baseados a princípio nas tendências européias, os modernistas acabam por criar um movimento totalmente original, de valorização de uma cultura primitiva, questionando inclusive os valores e conceitos estéticos europeus. Mário de Andrade, em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira*, publicado pela primeira vez em 1928, rechaça, por assim dizer, o olhar europeu, qualificando-o de “falsificação da identidade brasileira” (Andrade, 1962: 14). Oswald de Andrade, por sua vez, alerta para a valorização das raízes nacionais que, segundo ele, deveria ser o ponto de partida para os artistas brasileiros²⁴. Assim, cria movimentos como o *Pau-Brasil* (1924), escreve para jornais expondo suas idéias renovadoras juntamente com outros grupos de artistas que se unem em torno destes novos conceitos. O ápice de sua proposta estética revolucionária virá com o Manifesto Antropofágico (1928). Publicado na *Revista Antropofagia* (1928), propunha a devoração da cultura e das técnicas importadas e sua reelaboração com autonomia, transformando o produto importado em exportável. Para a questão da subserviência econômica, social e cultural, Oswald de Andrade declara em seu Manifesto Antropófago²⁵ (1928):

“Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos Direitos do Homem”. (Andrade:1978:14)

Em outras palavras, significa dizer que, sem o mito do “bom selvagem”, sem os índios brasileiros, o filósofo iluminista Jean-Jacques Rousseau não teria

Andrade, já em 1912, referia-se ao Manifesto Futurista, de Marinetti, que propunha “o compromisso da literatura com a nova civilização técnica” (Teles: 1977: 83-93).

²⁴ Discutiremos, mais adiante, a interação entre os intelectuais brasileiros e franceses.

²⁵ O nome do manifesto recuperava a crença indígena de que, ao comer o inimigo, os índios antropófagos estariam assim destruindo-o e assimilando suas qualidades. A idéia do manifesto surgiu quando Tarsila do Amaral, para presentear o então companheiro Oswald de Andrade, ofereceu-lhe como presente de aniversário a tela *Abaporu* (aba = homem; poru = que come).

influenciado a declaração dos Direitos do Homem²⁶. Desse modo, existe o remédio ou o veneno devorador que deglute o outro, antídoto que também cura e nos redime da dominação; o matriarcado e a subjetividade antropofágica resolvem a questão da alteridade e do complexo, por meio da absorção (e eliminação) das qualidades desse outro. Interessante notar que o conceito da estética antropofágica - retomado muitos anos depois com o movimento tropicalista (1967) - ao fornecer uma solução metafórica para a questão da dependência cultural, será inconscientemente abordado na canção popular, na medida em que os sambas e marchas também “deglutem e devoram” o estrangeiro europeu, notadamente o francês, sua língua e sua cultura, por meio de paródias, levando, de certa forma, o debate da identidade cultural para as ruas.

No que se refere à música popular, o modernismo, ainda que colocasse o sentimento de brasilidade na pauta de suas discussões, não percebeu sua envergadura. Salvo em alguns casos isolados, como Mário de Andrade e Manuel Bandeira (poetas) e Villa-Lobos (músico), pouca importância deram à música urbana negra praticada no Rio de Janeiro - então considerada arte menor, quando não totalmente desconsiderada. Entretanto, embora constituíssem fatos isolados, é possível se verificar um fenômeno de sincronicidade entre o samba que se desenvolvia no Rio de Janeiro e o movimento modernista que acontecia em São Paulo. Enquanto busca de uma identidade brasileira, o samba encontra paralelismos com a proposta estética da segunda fase do movimento (1924), quando este se volta para as coisas do Brasil. Do ponto de vista estilístico, os modernistas empreenderam a subversão dos gêneros literários, transformando poesia em prosa e vice-versa, cultuando a liberdade e a dessacralização da língua;

²⁶ A esse respeito, novamente as autoras Figueiredo e Glenadel esclarecem: “A visão do bom selvagem, que vive em uma terra paradisíaca, com suas próprias regras morais, sem se interessar por riquezas ou poder, teria sido a fonte de Erasmo no *Elogio da Loucura* (1509), de Thomas Morus em *Utopia* (1516), de Voltaire ao descrever o Eldorado de *Candide* (1759), de Jean-Jacques Rousseau, a partir do *Discours sur les Sciences et les Arts* (1750). Enquanto filósofo iluminista Rousseau está na origem da Revolução Francesa e, portanto, da Declaração dos Direitos do Homem. [...] O igualitarismo desemboca no marxismo, que explode na Revolução Bolchevique. Por outro lado, o mito do bom selvagem está na origem do romantismo (sobretudo em sua versão indianista), sendo que o surrealismo pode ser encarado como uma continuidade do romantismo. Assim, Oswald inverte as velhas hierarquias e, como um piparote, muda a ordem de valores” (2006: 17-18).

negaram os padrões lingüísticos portugueses, adotando a fala coloquial, o uso de expressões corriqueiras do dia-a-dia, a transgressão à gramática, a transcrição do ritmo da fala e a valorização do humor²⁷ (Cândido/Castello, 1977: 10-11) .

Para Affonso Romano de Sant'Anna, o primeiro crítico literário a abordar o tema, os modernistas, de fato, pouco se interessaram por música popular em seus ensaios; no entanto, o autor observa certa similaridade de temas e técnicas entre a estética modernista e a estética do samba, pontuando:

“Apesar dessas anotações, no entanto, a música popular caracterizada pelo samba e outras formas urbanas, seguia uma trajetória independente, desenvolvendo curiosamente alguns efeitos que os poetas literários também queriam com seus versos. Como esses escritores estivessem mais interessados em despoetizar o poético dos versos e empenhados em descobrir o lado prosaico da vida, inventaram o poema-piada, uma forma coloquial de poesia muito perto da letra do samba” (Sant'Anna, 1986: 188)”.

Segundo Sant'Anna, os modernistas, assim como os sambistas, redescobriram a língua do país, abasileirando a sintaxe, a semântica e o vocabulário, na tentativa de “se alcançar aquilo que se chamou ‘a língua brasileira’, conforme as muitas tentativas de Mário de Andrade” (*op.cit.*, 1986: 191). Em Noel Rosa, este recurso é evidente, como se pode inferir da letra do samba *Não tem tradução*, de 1933 (CD 1, faixa 3), que será estudado mais adiante:

Essa gente hoje em dia
Que tem a mania
Da exibição
Não se lembra que o samba
Não tem tradução
No idioma francês
Tudo aquilo que o malandro pronuncia

²⁷ Sobre a introdução do humor na poesia, os autores Antônio Cândido e José Aderaldo Castello destacam: “É preciso assinalar que o humorismo não era considerado elemento aceitável pela ‘poesia tradicional’. Uma das grandes conquistas dos modernos foi introduzi-lo sob a forma de ironia

Com voz macia é brasileiro

Já passou do português

De fato, a canção popular promoveu uma verdadeira revolução estética em sua linguagem, ao distanciar-se da poesia e buscar na fala o seu mecanismo de persuasão (Tatit, 1996). Ao tratar da união entre letra e melodia, Tatit refere-se ao esforço dos compositores populares do início do século XX em conceber um produto estético refinado²⁸, verdadeiro e, ao mesmo tempo, condizente com as melodias propostas pelos músicos de então (Tatit, 2004: 129). Em outras palavras, os sambistas encontraram as mesmas soluções estéticas teorizadas pelos modernistas: o emprego do texto coloquial, a simplicidade, o verso livre, a valorização da modernidade e da tecnologia. Ao trazer o humor para o samba, incorporando a sátira, a paródia e a ironia – que, neste caso específico, insidiosa sobre a cultura e a língua francesa -, pode-se dizer que os autores de música popular realizaram a Antropofagia, tão cara a Oswald de Andrade.

Santuza Cambraia Naves também nos relembra o caráter prosaico da linguagem, comum aos dois “movimentos” que, segundo ela, teria como uma de suas raízes a conversação francesa praticada no Antigo Regime nos salões aristocráticos da França, onde a linguagem culta e empolada era satirizada²⁹. A comparação é pertinente, sobretudo no que diz respeito às marchinhas de carnaval e aos sambas. A autora compara, aliás, a canção popular brasileira a uma versão

ou de paradoxo, utilizando-o como instrumento de análise moral, aprofundamento das emoções, senso de complexidade do homem e do mundo” (Cândido/Castello, 1977: 21).

²⁸ Em seu livro *O Século da Canção* (2004), Tatit alude a um fato emblemático sobre a preocupação, ainda que inconsciente da parte dos compositores, de colocar a fala coloquial nas letras das canções, fornecendo-nos um exemplo contundente, sobre as inúmeras trocas de letras sofridas pela canção da canção *laiá* - também conhecida por *Ai, loiô (Linda flor)* -, gravada por Araci Cortes em 1929 (*op.cit.*, 2004: 128-129).

²⁹ Nas palavras da autora: “A dicção profana que se instaura na França permite a manifestação do humor e do prosaico. O registro elevado torna-se alvo de paródias, enquanto os aspectos banais e pouco edificantes da cidade são assumidos, principalmente aos associados à vida boêmia dos cafés-concerto, dos *bas-fonds*, além de outros ruídos urbanos e suburbanos que se fazem ouvir nas feiras, nos circos, e demais espaços populares. Sofisticação e despojamento atuam juntas, criando uma sonoridade polifônica, flexível e aberta a uma constante atualização [...] Este exercício da conversação à francesa, que se desenrola na vida privada e prescinde, de certo modo, dos compromissos da vida pública, também é bom para pensar as condições e os universos próprios dos nossos músicos populares, lançando uma ponte, pavimentada pela simplicidade, entre eles e os literatos modernistas anteriormente mencionados” (Naves, 1998:86).

atualizada dos gêneros populares medievais estudados por Bakhtin³⁰, como a fábula, a memória literária e sobretudo a sátira menipéia:

“Acredito que a canção popular, que tem como característica definidora a difusão pelos meios de comunicação de massa, seja a contrapartida contemporânea mais expressiva, em termos de recepção, desses gêneros populares antigos. A flexibilidade que a caracteriza [...] permite-lhe captar falas e prosódias em constante mutação, e comentar, de maneira jocosa, satírica ou parodística, tanto acontecimentos públicos quanto banalidades da vida privada” (Naves, 2004: 82)

Ainda segundo a autora, o culto à simplicidade dos músicos populares se deve, por um lado, à interpretação das novas sonoridades provocada por um processo de modernização, como o rádio, o microfone e as técnicas de gravação - tese defendida por muitos estudiosos de música popular - e, por outro, à diversidade de estilos praticada no Rio de Janeiro que, àquela altura, transformava a cidade tanto num prolongamento da província quanto numa extensão de Paris, onde os segmentos da classe média tendiam a receber progressivamente a influência norte-americana com o surgimento do cinema falado e de outras tecnologias (Naves, 1998:88). A pesquisadora refere-se aos autores de música popular como verdadeiros artífices da modernidade, que, ao aliarem a linguagem musical à simplicidade da fala cotidiana, buscando uma diversidade temática voltada para a transitoriedade da vida, foram capazes de incorporar os novos estilos cultuados no Rio de Janeiro e de lidar habilmente com os meios de comunicação que surgiram no período:

“Assim as narrativas históricas enfatizam um corte, no final dos anos 20, com o padrão cultural que vigorava desde o início do século visualizando um momento

³⁰ Esses conceitos de Mikhail Bakhtin foram apresentados em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981) e *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento* (1987) e serão observados no discurso ao tratarmos do humor e da carnavalização da língua e da cultura francesas das canções que iremos apresentar.

de transição de um registro mais atado à sensibilidade rural para uma estética de conformação aos padrões urbanos que se delineavam. Um dos instrumentos mais importantes para a realização dessas mudanças teria sido o rádio, que passou a veicular a música que a população negra começara a desenvolver, a partir dos anos 20, nos morros do Rio de Janeiro, pouco consumida até então por outros segmentos da cidade” (*op.cit.*, 1998:89).

Desta forma, o compositor popular pôde abraçar uma gama de assuntos corriqueiros, cômicos ou banais - tarefa exercida pelos gêneros populares na Antiguidade e na Idade Média - enriquecendo o discurso crítico. A autora acrescenta ainda que, por dialogar com uma diversidade de interlocutores, pertencentes tanto às camadas superiores quanto às classes populares, o compositor brasileiro enriqueceu a linguagem com vozes da rua e atitudes triviais da vida cotidiana (2004: 82).

Deve-se lembrar ainda que a adoção do samba enquanto “produto” hegemônico, representante de uma cultura nacional, coincide com a invenção de um projeto de nacionalidade, com a construção de uma tradição: o mito de um país mestiço, conforme comenta o etnomusicólogo Hermano Vianna. Para ele, “a pré-cultura de massa não demorou muito para carnavalizar os ensinamentos da Vanguarda paulista” (Vianna, 1995:22). Cabe reputar aos franceses a sugestão de um “voltar-se para dentro”, buscando a valorização de uma cultura nacional. Neste sentido, segundo o autor, a influência do olhar francês, embora dúbia, é digna de relevância, assim como o diálogo mantido entre os artistas franceses de vanguarda, músicos intelectuais e sambistas brasileiros.

Uma história intercultural pressupõe idas e vindas, encontros e desencontros, empréstimos, fusões e apropriações. Se houve empréstimos por parte da França, pode dizer-se o mesmo em relação ao Brasil. No campo musical, por exemplo, convém lembrar que, na Proclamação da República, cantou-se literalmente a *Marsehesa*, hino oficial francês que, por sua vez, inspirou a criação por Leopoldo Miguéz do hino republicano (1889), apresentando variações sobre *La marseillaise*”, como assinala Mário Carelli (1994: 163). É importante destacar ainda

que uma das primeiras contribuições européias à música popular brasileira é de origem francesa. Em 1869, após a turnê da peça *Les Pompiers de Nanterre* no Teatro Alcazar Lyrique, estréia no Teatro Fênix Dramática – teatro concorrente - a revista musical *Zé Pereira Carnavalesco* parodiando a peça trazida pela *troupe* parisiense; a fanfarra e a melodia original de abertura do espetáculo francês foram adaptados e, anos mais tarde, a composição, com letra em português, acabaria se transformando *no verdadeiro hino do Carnaval brasileiro* (Tinhorão, 2004: 229):

Viva o Zé Pereira³¹
Pois que ninguém faz mal
E viva a bebedeira
Nos dias de Carnaval
Zim, balalá! Zim, balalá”
E viva o Carnaval!

2. A Paris Tropical da Belle Époque

A maioria dos historiadores é unânime em afirmar que, na passagem do século XIX para o século XX - período que abrange a proclamação da República (1889) e o final da Primeira Guerra (1918) e que correspondeu à chamada Belle Époque européia - a cidade do Rio de Janeiro passava por profundas transformações de ordem política e econômica que mudariam o perfil sócio-cultural da cidade: o ideal republicano e a abolição da escravatura (1888) davam ao país o status de uma “nação civilizada”, os processos de urbanização e industrialização aceleravam-se com o surgimento de uma classe média e um proletariado urbano (Ortiz, 1994:40), abrindo caminho para a criação de um mercado consumidor, ainda que inicialmente pouco significativo.

³¹ O aparecimento do “Zé Pereira”, espécie de fanfarra carnavalesca, é atribuído ao português José Nogueira de Azevedo Paredes, muito provavelmente o introdutor do hábito de se tocar, em festas e folguedos de carnaval, ao som de bumbos, zabumbas e tambores (Tinhorão, 1991: 116).

A reforma urbana do então prefeito Pereira Passos³² na primeira década do século reestrutura (e desestrutura) o sistema habitacional do centro da cidade, abrindo avenidas e forçando seus habitantes a se deslocarem para a região mais próxima, o bairro Cidade Nova (Bessa, 2005: 17) cuja população crescera demasiadamente com a presença dos migrantes vindos da Bahia, provocando um nítido processo de exclusão. Para Nicolau Sevcenko, foi sob o mandato de Rodrigues Alves que se conseguiu a estabilidade do regime, das finanças e das conexões internacionais, e se realizou o “saneamento da cidade” (Sevcenko, 1992, 254-255).

As máquinas se encarregavam da produção em série e os reflexos da revolução industrial já se faziam notar: as lojas se espalhavam, os jornais se modernizavam rapidamente, lotavam-se teatros e cafés-concerto. No mundo inteiro, o público consumidor crescia consideravelmente, a obra artística massificava-se, fazendo avançar uma indústria cultural que acabaria por modificar o próprio conceito de Arte, acessível a um número cada vez maior de pessoas. Além dos jornais, do romance e do folhetim, são fundamentais para a consolidação da cultura de massa o teatro de revista, a opereta, o cartaz, enfim, produtos industrializados caracterizados pela simplificação do teatro, da ópera, da pintura, e pelo fato de não serem produzidos por quem os consome (Tinhorão, 1982: 4). Conforme dissemos, o Rio de Janeiro assistia “ao desenvolvimento e à proliferação de diversas modalidades de entretenimento pago fortemente associado à tecnologia de reprodução da imagem e do som, como o cinema, a indústria fonográfica, o comércio de partituras e a imprensa especializada” (Bessa, 2005: 17).

Referindo-se especificamente a esse momento de transição - a passagem do Império para a República, e do mundo rural para o mundo urbano – Maria Alice

³² Entre 1903 e 1906, sob o mandato do então presidente Rodrigues Alves (1902-1906), a capital do país teve como prefeito o engenheiro Francisco Pereira Passos, que estudara em Paris e lá tomara contato com o processo de reurbanização empreendido por Haussman. As idéias arquitetônicas de Pereira Passos satisfaziam os anseios do novo presidente, que, em seu discurso de posse,

Rezende de Carvalho alude a certos particularismos da cidade do Rio de Janeiro - ex-sede do Império e capital administrativa do recém-fundado governo republicano – cuja modernização em nada se parecia com a aristocracia rural do Nordeste, centrada na figura do senhor de engenho, nem com a aristocracia de negócios de São Paulo, responsável pelo estreito contato entre a fazenda de café e a indústria (Carvalho, 2004: 40). Para a autora, a cidade apresentava uma configuração social distinta; as camadas sociais formadas sobretudo por negros e mulatos que ali viviam, por não estarem submetidas ao jugo senhorial, tampouco às obrigações impostas pelas fábricas de São Paulo, acabaram por desenvolver uma cultura viva e genuína “a contrapelo das referências européias que seguiam conformando o clima espiritual dos brasileiros ricos” (*op.cit.*, : 40).

Ao discorrer sobre a vida cultural no Rio de Janeiro durante esta fase, José Ramos Tinhorão estabelece um paralelo entre a transformação do regime político, da monarquia para a República, e as mudanças econômicas do país, que passava da esfera de influência do capital inglês para a do capital norte-americano. Assim, os reflexos culturais seriam sentidos, ainda que lentamente: se até então havia predominância lingüística e cultural francesa, que se sustentaria pelo menos até a Primeira Guerra Mundial, esses novos acontecimentos econômicos e culturais trariam consideráveis modificações a esse universo, embora pouco perceptíveis naquele momento (Tinhorão, 1998: 207).

Ainda de acordo com Tinhorão, este fato provocaria reviravoltas musicais significativas, pois à supremacia dos capitais ingleses, no Brasil desde 1808 com a chegada de D.João VI, corresponderia a influência francesa, musicalmente representada, durante o I e II Impérios, por valsas, polcas, *schottichs*, mazurcas e quadrilhas, ritmos vindos de Paris. Porém, com a entrada dos capitais norte-americanos, a partir da I República, as tendências se alteram, havendo a importação sucessiva de ritmos como o *ragtime*, o *cake-walk*, o *one-step*, o *two-step* e o *blackbotton*. A partir da Primeira Guerra Mundial aparecem os chamados

prometera “atrair mais imigrantes, remodelar o porto do Rio de Janeiro e reurbanizar a cidade” (Worms & Costa, 2002: 14).

ritmos dançantes, como o *fox-trote* e o *charleston* e, no período Entre Guerras, percebe-se a predominância do *shimmy*, *swing*, *boogie-woogie*, *be-bop*, ritmos que perduram até a II Guerra Mundial³³ (Tinhorão, 1998: 207).

Uma vez que a vida cultural começava a oferecer ampla e variada programação, atendendo a gostos e camadas sociais distintas³⁴, cabe-nos aqui entender melhor esse contexto, perguntando-nos como se dividia, se divertia e o que ouvia a sociedade carioca. As camadas altas, no esteio da elite cultural francesa, freqüentavam óperas estrangeiras e concertos no Teatro Municipal, dançavam ao som de polcas, valsas e mazurcas, freqüentavam confeitarias de luxo, enquanto a população masculina acorria aos bailes de maxixe, protegidos pelos clubes carnavalescos; a classe média³⁵ divertia-se primeiramente nos cafés-dançantes (ou cantantes) e nos chopes berrantes ao som de canções, e, obedecendo ao gosto da classe média de Paris (cafés-concerto) e de Londres (*tavern music hall*), consumia a comédia musical, o café-concerto, a opereta, o romance folhetim; as camadas populares, por sua vez, iam a saraus ao ar livre, festas de largo e ouviam músicas de rua. Assim, entre as camadas baixas, destacam-se o batuque e a umbigada; já os negros e mestiços barbeiros, baianos ou cariocas, dedicavam-se ao estilo chorado de tocar, na verdade, uma estilização com que negros e mulatos interpretavam valsas, polcas e mazurcas, “nacionalizando”, no dizer de Tinhorão, esses ritmos importados (Tinhorão: 2004: 20).

³³ Para um estudo detalhado sobre o tema, consultar o capítulo “Classe média: da moda francesa à música americana”, in José Ramos Tinhorão *História Social da Música Popular Brasileira* (2004: 207-263).

³⁴ Durante essa fase, a sociedade brasileira se repartia da seguinte maneira: a) no campo, latifundiários, colonos e roceiros; b) nas cidades, a divisão era um pouco maior, correspondendo à classe dominante (consideradas de alto prestígio), à classe média, subdividida, por sua vez em duas categorias, a dos profissionais liberais, militares de altas patentes e funcionários graduados; e, ainda, a dos comerciantes, funcionários públicos civis e militares e trabalhadores especializados c) por fim, a classe baixa ou subalterna, formada por trabalhadores não especializados e subempregados (Tinhorão 2004, 208-209).

³⁵ A classe média brasileira, ainda de acordo com José Ramos Tinhorão tendeu “a adotar os modelos criados para o equivalente de sua classe nos países mais desenvolvidos, os quais tomavam invariavelmente pelo lado da aparência [...] : bailes e teatros desde 1845, café-cantante em 1847 e café-concerto e teatro de *vaudeville* (variedades) desde 1857 – e, naturalmente de assumir como próprios os gêneros de música criados para o público de tais ambientes em seus

Nesse novo traçado da cidade do Rio de Janeiro, caberia à avenida central (atual Av. Rio Branco), ocupar um lugar determinante para a instalação de um complexo setor de entretenimento pago, como os teatros, cafés, casas de chope e revistas teatrais, existentes desde a segunda metade do século XIX; a partir do século XX, a avenida abrigaria ainda o cinema³⁶, o teatro de variedades - *vaudeville* - os teatros populares e o fonógrafo (Bessa, 2005: 18).

Foram, portanto, as salas de cinema-mudo, os teatros de revista, os cafés-concerto, os salões de bailes e o próprio carnaval de rua os primeiros veículos de divulgação da música popular, constituindo-se num excelente mercado de trabalho para o músico brasileiro. Além disso, a introdução da tecnologia de gravação em 1902, primeiramente em cilindro e depois em disco 78 rpm, através da invenção do fonógrafo e do gramofone, permitiu o nascimento de uma indústria cultural que favorecia o mercado de música popular. A primeira gravadora no Brasil, a Casa Edison, foi criada por Frederico Figner em 1902. Se até aquele momento a atividade musical enquanto profissão se resumia ao trabalho de edição e comercialização de partituras, a partir de então, o músico popular pôde encontrar um novo mercado de trabalho. Era necessário que houvesse material a ser lançado: esse seria a própria música brasileira, com seus lundus, choros, maxixes e, principalmente, o samba (Tatit, 2004).

É, pois, nesse contexto que por volta de 1870 surge na cidade do Rio de Janeiro o ritmo do maxixe, com reflexos culturais consideráveis na passagem do século.

países de origem. [...]”. Para ele, Paris e Londres já haviam criado os locais de diversão para a massa urbana (2004: 211).

³⁶ Para Virgínia de Almeida Bessa (2005:18), “as salas de cinema foram as que alcançaram maior sucesso, tanto pela nova tecnologia como pelo preço, acessível à maior parte da população carioca”. Ainda, segundo a autora, no carnaval de 1908, o carro-alegórico da sociedade carnavalesca *Democráticos* protestou contra a invasão dos cinematógrafos na cidade (Bessa, 2005: 19).

3. O maxixe tá em Paris

“Dans les boîtes de Montparnasse et les cabarets de Montmartre, dans les cafés et les restaurants des Champs Elysées et des grands boulevards, de la Porte d’Orléans à la Porte de Clignancourt, de Saint Cloud à la Villette, les orchestres ne cessent de jouer le tango brésilien, un peu défiguré par les musiciens français qui ne réussissent pas à lui donner de relief voulu et ignorent l’usage du chocalho, du reco-reco et de la cuíca” (Witkowski, 1992: 150) .

A canção popular, nascida com a República, tem na música de origem negra uma de suas principais vertentes, sobretudo a partir do momento em que foi abolida da economia a mão-de-obra escrava. Surgido, como dissemos, por volta de 1870, maxixe é o primeiro desses ritmos urbanos a tomar forma na capital federal, tendo chegado em Paris no início do século XX.

Considerada a primeira dança urbana autenticamente brasileira, o maxixe, de gestos audaciosos e passos requebrados e lascivos (Tinhorão, 1986: 58)³⁷, nasceu da fusão entre a polca, a habanera (gênero espanhol) e os ritmos sincopados de origem africana, como o batuque e o lundu³⁸. Apareceu no final do século XIX nos bailes da Saúde e Cidade Nova³⁹, redutos de população negra e mestiça. Na opinião de José Ramos Tinhorão, foi a primeira grande contribuição das camadas populares do Rio de Janeiro à música do Brasil, iniciada com o fim da escravidão. Originou-se do esforço dos músicos de choro em adaptar os ritmos

³⁷ Um dos estudos mais contundentes sobre o assunto é livro intitulado *Maxixe, a dança excomungada*, de autoria de Jota Efegê, embora possamos encontrar dados significativos na obra de José Ramos Tinhorão. De andamento rápido, executado em compasso binário, a dança tinha como passos coreográficos o requebro dos quadris, volteios, parafusos e caídas, além de outros movimentos improvisados pelos dançarinos.

³⁸ No dizer de Tinhorão, “representou a versão nacionalizada da polca importada da Europa pela classe média, na primeira metade do século XIX”, ao penetrar nas novas camadas populares surgidas com o incremento do trabalho livre (o tráfico de escravos fora proibido em 1850), “coincidindo com o surto comercial e industrial resultante da aplicação de antigos capitais negreiros e de novas rendas provenientes da cultura do café” (Tinhorão, 1986: 58).

³⁹ O bairro da Cidade Nova surgiu por volta de 1860 “com o aterro da região pantanosa em torno do Canal do Mangue. Em 1872 já era o bairro mais populoso da cidade e também o bairro dos divertimentos de má fama [...]” para onde os homens de bem suspostamente iam se divertir (Sandroni, 2001: 62).

dançantes da época aos volteios com que mestiços, negros e brancos insistiam em dançar os passos de salão. Tratava-se, pois, de uma adaptação livre e estilizada da polca, dançada nos salões aristocráticos, feita pelos chorões que almejavam dar uma interpretação mais ritmada de todas as danças da época⁴⁰.

Os estudiosos nos chamam a atenção para as diferenças entre a dança de par enlaçado (como a valsa e a polca), que teria surgido por volta de 1840 no Rio de Janeiro, e o lundu, de caráter coletivo, descendente do batuque e da umbigada, praticado no interior do país, na tentativa de explicar como uma poderia ter originado a outra. Concluem que, por uma questão de sincretismo e mistura, ambas, lundu e polca⁴¹ acabaram mesclando-se numa só dança de par: a polca-lundu, posteriormente denominada maxixe (Tinhorão, 1986: 63/ Sandroni, 2001: 69). Em estudo contundente, Sandroni (2001) percebeu uma raiz comum – denominada tresillo - assinalando as similitudes entre o maxixe e alguns ritmos latinos e hispânicos (2001: 28-32).

Com o êxito alcançado nas festas de família e nos encontros dançantes freqüentados por operários, o maxixe penetrou no teatro de revista e nos clubes carnavalescos, contrariando as senhoras e os bons costumes da classe média. Para fundamentar a hipótese de que as sociedades carnavalescas seriam de fato as grandes divulgadoras da dança do maxixe, Sandroni recorre à literatura da época, citando vários autores, dentre eles, Mário de Andrade, Raul Pederneiras e Lima Barreto (2001: 64). Porém, segundo destaca, é sobretudo por intermédio de um depoimento colhido por Villa-Lobos que se descobre um certo sujeito apelidado de *Maxixe* que supostamente teria dançado o lundu de um modo diferente:

⁴⁰ Com a popularidade da polca, que passou a ser executada nas camadas mais baixas pelos músicos do choro, logo se transformaria, por um processo de sincretismo natural a um povo acostumado à mestiçagem, em polca-lundu. A polca havia introduzido a dança aos pares, mais intimista; os negros e mulatos, por sua vez, não tardariam em acrescentar a esta os elementos sincopados do batuque (Tinhorão, 186: 63).

⁴¹ Henrique Cazes também assinala o ano de 1845 como o da passagem das danças coletivas, do tipo quadrilha, para as danças em pares e praticamente admite a mesma derivação. Para ele, os músicos populares logo se apoderariam da polca, acrescentando a ela o sentimentalismo português e a rítmica africana, características dos escravos (Cazes, 2005: 74-89).

“A maneira nova de dançar o lundu, que Villa-Lobos menciona, teria sido provavelmente aprendida ou imitada, dos bailes da Cidade Nova , e transmitida a círculos mais amplos através dos clubes carnavalescos” (Sandroni, 2001: 64)

Os clubes carnavalescos - mais tarde chamados de sociedade - eram antes de mais nada agremiações masculinas onde se discutia política e carnaval. Tiveram papel preponderante na campanha abolicionista, tendo como um de seus célebres freqüentadores o abolicionista José do Patrocínio. Formadas por comerciantes, essas sociedades tinham o intuito de ensaiar as danças com que se exibiriam no carnaval. Porém, a freqüência feminina era formada sobretudo por meretrizes; daí a verdadeira aversão que as mulheres tinham ao maxixe, freqüentemente associado à vida fácil. Curioso notar que as mulheres que apreciavam a nova dança exibida nos teatros eram as mesmas que lhe torciam o nariz nas ruas. Isso se explica, em boa parte, porque o maxixe era cultivado justamente nessas agremiações carnavalescas, ao som de bandas. Muitas vezes, a música era executada e dançada de maneira diferente nos dois locais. A esse respeito, Carlos Sandroni assinala que os únicos locais em que a sociedade oficial reconhecia este tipo de entretenimento, “em que os grupos rebarbativos saíam na calada da noite e eram tolerados pela gente de bem, eram o teatro de variedades e os clubes carnavalescos” (Sandroni, 2001: 63).

Porém o fato relevante para este trabalho é que o maxixe, dança de salão tipicamente brasileira, ultrapassou as fronteiras nacionais, aportando em Paris ainda na primeira década do século XX, concorrendo com os mais prestigiados estilos dançantes como o jazz, o fox-trote e o tango. Durante os anos de 1910, com o fim da Primeira Guerra Mundial e o sucesso dos chamados ritmos frenéticos que naquele momento ocupavam os salões da capital parisiense, o maxixe desembarca em Paris por meio de uma dupla de dançarinos brasileiros, *Os Geraldos* (Geraldo Magalhães e Nina Teixeira, provenientes do teatro de revista)⁴², para « mostrar

⁴² “Geraldo Magalhães (31/5/1878, Rio Grande do Sul ~ 11/7/1970, Lisboa, Portugal), dançarino e cançonetista, iniciou sua vida artística no fim do século XIX no Rio de Janeiro, apresentando-se no Salon Paris, na rua do Ouvidor. A partir de 1900, formando a dupla *Os Geraldos* com sua “partner” castelhana Margarita, exhibia-se em casas de chope e cafés-dançantes da Lapa, além de teatros da

aos europeus na primeira década do século XX a dança do maxixe que, mais tarde, outros bailarinos - como Duque e Gaby – também exibiram de forma mais sofisticada como *tango brésilien* » (Tinhorão : 1991 : 22).

O fato é igualmente observado pela pesquisadora francesa Ariane Witkowski para quem o verdadeiro maxixe será apresentado ao público francês por essa dupla, que se apresentara em 1908 no Teatro Marigny e, principalmente, por intermédio de um baiano, dentista de profissão, mas excelente bailarino e freqüentador da noite parisiense que, por sua elegância, fora apelidado de Duque (1992: 147-169).

Em seu artigo “De la Matchiche à la Lambada, présence de la musique brésilienne en France” (1992: 147-169), Witkowski examina a repercussão da música brasileira na França, tendo como ponto de partida dois ritmos controversos: o maxixe, dança lasciva do início do século XX, e a lambada, outra dança considerada erótica e licenciosa do final do mesmo século⁴³. A título ilustrativo, explica que o ritmo deu seus primeiros passos em Paris em 1905, tornando-se um termo feminino, “La matchiche”, por intermédio de Borel-Clerc (intérprete) e Mayol (autor) e que, além de ter recebido um tratamento sonoro hispânico⁴⁴, transformando-se em uma marcha espanhola (um paso-doble), a melodia seria uma versão rearranjada de uma ária da ópera romântica *O Guarani*, de Carlos Gomes, com a letra:

praça Tiradentes, como o Moulin Rouge e Maison Moderne. Por volta de 1905, forma nova dupla com a gaúcha Nina Teixeira. Apresentaram-se também fora do Rio de Janeiro, como em 1902, contratados para a inauguração de um café-concerto em Santos, SP. Em 1908 a dupla inicia sua carreira internacional, viajando ao México e à Europa. Em 1909, na França, lançam o tango-chula (um maxixe) *Vem cá mulata*, de Arquimedes de Oliveira e Bastos Tigre, gravado pela dupla três anos antes.

⁴³ A pesquisadora assinala que a história da música popular brasileira na França é marcada por iniciativas, em alguns casos, sujeitas a malentendidos e deformações, citando como exemplo a própria história do maxixe na capital parisiense, que se vale de ingredientes próximos aos que entraram na criação da lambada : dança erotizada, adaptada à estética francesa, tendo a presença de um mediador, o nome de um ritmo transformado em título, a retaliação da igreja e a consagração internacional. Ariane defende ainda a idéia de que a lambada foi um produto híbrido inteiramente fabricado na França, uma operação de marketing com finalidades publicitárias, cuja operação comercial é sem precedentes no país (Witkowski, 1992: 147-169).

C'est la danse nouvelle,
Mademoiselle,
Prenez un air canaille,
Cambrez la taille.
Ça s'appelle la matchitché
Remuez vos michez (Ça vous aguiche)
Ainsi qu'une Espagnole
Joyeuse et folle (Des batignolles)

A mesma melodia, no vaivém daquilo que Ariane chamou de “efeito boomerang”, foi novamente reapropriada pelos cariocas, que produziram um pastiche para o carnaval de 1907, tendo como mote a prisão de Carleto e Roca, dois bandidos da cidade do Rio de Janeiro (Witkowski, 1992: 148). Porém, o autêntico maxixe chegou efetivamente à França em 1908 pelo duo *Os Geraldos*, que, de volta ao Brasil, registraria em 1909 pela Odeon e para a Casa Edison *A crítica do maxixe francês* (CD 1, faixa 1), satirizando as dificuldades dos parisienses em se adaptar à nova dança.

Pelo que se pode inferir, os malentendidos não ocorriam apenas pelo lado francês. Embora a letra da canção apresente o ritmo do maxixe e o jogo erótico de certo modo inerente ao gênero, trata-se de uma cançoneta, estilo em voga no início do século XX, bem diferente do ritmo sincopado e dançante empreendido pelo maxixe que se quer descrever.

Ao som de piano e voz e interpretada em estilo recitativo e tom jocoso, por dois cantores-atores, *A crítica do maxixe francês* revela sem rodeios, o que representou o gênero no início do século: uma dança de caráter dúbio, revestida de erotismo muitas vezes chulo, com forte repercussão nas sociedades brasileira e francesa. Como uma crônica social, mostra a curiosidade da França (e dos franceses) pelo novo ritmo brasileiro, ridicularizando, ao mesmo tempo, a incapacidade do povo francês em aderir à dança:

⁴⁴ Neste sentido, consultar Carlos Sandroni (2001: 28-32).

Lá na capital da França
Onde o progresso avança
Não há francês que não capri ... iche
Em dançar [no meio] do maxi...i...xe
E o [rondó] do sa ...am ...ba

Mas de tal forma que em riso
Transformava o piso
Ao som de [tanto/tango] dissidência
E o canto

Segundo José Ramos Tinhorão, a cançoneta, herdeira da *chansonette* francesa, caracteriza-se pela teatralidade, tendo como um de seus principais atributos o duplo sentido, como assinala o autor:

“Nesses cafés-cantantes dominava no início do século XX, como lembraria o memorialista carioca Luiz Edmundo, a cançoneta *montmartroise*, sobretudo a que se acomodava à tendência patricia pelo *double sens*, chula, maliciosa ou pornográfica” (Tinhorão, 1998: 219).

A análise da letra vem ao encontro do que foi exposto anteriormente. Logo no início, o narrador-enunciador assinala a uma suposta platéia que Paris, a capital da modernidade, “*onde o progresso avança*”, prestigia o maxixe, ainda que os franceses, um tanto desajeitados e pouco afeitos ao ritmo, sejam objeto de escárnio por aqueles que observam “*ao som de tanta dissidência ...em riso transformar-se o piso*”; em outras palavras, informa-nos que, da dama ao pivete, os bailarinos terminam por dançar “*valsa*” no afã de requebrar (v. anexo).

Enquanto narra, o sujeito enunciador se dirige a uma dama, sua *partner*, supostamente francesa (enunciatário). Ambos, *monsieur* e *madame* são personagens, representantes e testemunhas da nova dança de salão. No plano da enunciação, *madame* é sempre evocada quando se quer salientar o êxtase, o gozo, como na passagem:

- *Ah, oui, madame, c'est très bon !!!*

Percebe-se que o narrador-enunciador de fato comenta a forma com que os franceses se lançam ao maxixe. Entretanto, à medida que a canção caminha, observa-se uma mudança de sentido e de projeto: se até a sexta estrofe, os passos, giros e volteios são relatados, a partir daí, tem-se no texto uma ambigüidade, fortemente caracterizada pelo uso de expressões de dupla conotação, que jogam com os sentidos literal e figurado, tais como “*passando a língua*”, “*mamar*”, “*afã*”, “*deitar em alegria*”, “*sentir prazer*”, “*ai, ai, ai*”, “*com a língua aos pulos*”, “*ah, oui, madame, c'est très bon, oui*”.

Com esse dúbio discurso, o enunciador compõe a cena que acontece no salão - a sala de dança do maxixe, muito próxima da descrição de um cabaré ou um prostíbulo - devassando e apresentando outras atrações que porventura estivessem ocorrendo em outros cômodos/compartimentos, fora da esfera circunscrita pelo universo da dança, como nos demonstra a seguinte estrofe:

Pensar no entusiasmo
Que até me causa pismo
Ter as crianças a mamar
E o maxixe a dançar

A hipótese pode ser comprovada pelo emprego de um léxico que evolui da dança – o requebrado, o rondó, o tango, a valsa, o minueto - ao ato sexual, num erotismo que se deixa entrever pelo campo semântico que oscila entre a denotação e a conotação, em geral apelando para os sentidos: *sem demora, saco fólico, afã, cangá, coquete, pivete, noite, dia, alegria, entusiasmo, pismo, língua, prazer, alarido, marido, geringonça* etc. As ações e seqüências verbais também evoluem de um sentido para outro, o *crescendo* sensual : *avançar, caprichar, dançar, transformar, adivinhar, querer, ir, cantar, (não) ver/enxergar, dançar, (re) quebrar, passar a língua, espinotear, deitar, pensar, deixar, mamar, dançar à francesa, sentir prazer, (não) ver, ceder, ser preciso, demorar (lá), vir (cá), ser, fazer, não saber* (domínio do fazer). Deste modo, o plano narrativo parece confirmar o que

anuncia o sujeito enunciador: pela dança, obtém-se o sexo. Os actantes (dançarinos de maxixe), homens e mulheres, sujeito e objeto, indivíduo e sexualidade, estão em consonância, não havendo antagonismo ou a presença de um anti-sujeito: o prazer é mediado e conseguido pelo maxixe.

Com melodia recitada, oscilando entre o canto e a fala, sem saltos intervalares importantes, *A crítica do maxixe francês* apresenta tonemas descendentes, caracterizando, portanto, as afirmações ou asseverações. De acordo com a classificação de Luiz Tatit, trata-se de um processo predominantemente de figurativização, próximo do diálogo, seguindo um percurso entoativo⁴⁵ de tom irônico. Também não se observam muitas alterações no ritmo ou na velocidade; uma vez apresentadas as três estrofes, estas se repetem, com pequenas variações entre si, sendo a segunda sempre a mais tensa, com notas mais agudas. No entanto, quando a canção se reporta aos passos da dança, aos gestos sensuais bem como aos sons de prazer, verificamos um processo (residual) de tematização; o gozo é reiterado pelo uso de interjeições (*ai, ai, ai / ah, oui, madame!*). O estado parece ser mais eufórico do que disfórico. Estaria o sujeito enunciador em harmonia com o objeto? De fato, o percurso nos sugere, como foi dito acima, que o sujeito se encontra, portanto, em plena consonância com o seu objeto.

Neste caso, não houve indícios que pudessem nos levar a uma preocupação em relação à afirmação de uma identidade cultural; apenas o anúncio do sucesso deste ritmo na capital parisiense. O povo francês, embora ridicularizado (*só não se vêem exóticos*), é beneficiado por esta dança erótica, onde se faz de tudo um pouco. Assim, por meio de uma cançoneta, obtivemos o retrato do que foi a dança do maxixe na passagem do século XIX para o XX.

⁴⁵ Embora seja uma canção “teatral” com estrutura próxima da fala, nota-se um procedimento poético que apresenta versos e rimas, como por exemplo: França/ avança ; capriche/ maxixe;

3.1. Samba, marcha e maxixe

“Entrevistador: Qual é o verdadeiro samba?”

Donga: Ué, samba é isso há muito tempo:

O chefe da polícia
Pelo telefone
Mandou me avisar
Que na Carioca
Tem uma roleta para se jogar...

Ismael: Isso é maxixe!

Donga: Então o que é samba?

Ismael:

Se você jurar
Que me tem amor
Eu posso me regenerar
Mas se é
Para fingir, mulher
A orgia, assim não vou deixar.

Donga: Isso é marcha!”⁴⁶

A discussão acima, entre Donga e Ismael Silva, realizada em depoimento dos compositores no Museu de Imagem e do Som do Rio de Janeiro, amplamente citada por estudiosos do tema, ilustra o tipo de confusão gerada pelos ritmos populares, em sua maioria binários, que emergiram nas primeiras décadas do século XX.

riso/piso; tango/canto; agora/demora; coquete/pivete; entusiasmo/pasmo; mamar/dançar ; certeza/francesa.

⁴⁶ Depoimento realizado no MIS do Rio de Janeiro, citado por Maria Thereza Mello Soares em *São Ismael do Estácio: o sambista que foi rei* (1985: 94).

Em seus estudos sobre as origens do samba e as transformações sofridas a partir da década de 30, Carlos Sandroni, no artigo “Samba carioca e identité brésilienne” (2005: 96) aponta as diferenças entre os samba amaxixado (que denominou de paradigma do *tresillo*) e o samba para ser dançado no carnaval, surgido no Estácio, na primeira escola de samba, a *Deixa Falar*, que denominou de paradigma do Estácio:

“Comme tous les autres bidonvilles de Rio, c’est un repaire des sambistas. Les musiciens ont été particulièrement créatifs. C’est probablement eux qui ont introduit dans la samba le *surdo* [...], la *cuíca* [...] et le *taborim* [...] – autant d’instruments qui allaient devenir emblématique du genre. Ce groupe a en outre créé un style nouveau. Le modèle rythmique des sambas de l’époque de *Pelo telefone*, y compris les dernières compositions de Sinhô se fondait sur le *tresillo* cubains, composée de deux croches pointées suivie d’une croche. Au Brésil, on connaissait ce rythme depuis au moins la moitié du XIXème siècle. Les musiciens d’Estácio de Sá ont innové en adaptant une base rythmique beaucoup plus syncopée, quasiment inconnue dans les partitions et les enregistrements brésiliens. Ce modèle s’est généralisé et a défini la sonorité de la samba carioca dans sa version canonique”.⁴⁷

Tinhorão defende igualmente a idéia de que, assim como a marcha, o “samba anônimo” – batucado e gingado coletivamente – surgiu com o desenvolvimento do carnaval, para atender às camadas desfavorecidas que ainda não possuíam um tipo de música própria que as representasse durante os desfiles e comemorações. Paulatinamente, acabou atraindo músicos da classe média que tinham acesso à “mídia” da época – o rádio, também em sua fase inicial - , vindo a ser difundido graças ao carnaval de rua e conclui:

“Ao contrário do que se imagina, o samba nasceu no asfalto; foi galgando os morros à medida em que as classes pobres do Rio de Janeiro foram empurradas do Centro em direção às favelas, vítimas do processo de reurbanização

⁴⁷ Essas idéias foram desenvolvidas e pormenorizadas no livro *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*, RJ, Jorge Zahar, URFJ, 1995. Optamos em apresentar o resumo presente no livro *Musique Populaire Brésilienne* (Dreyfuss/org., 2005), mantendo originalmente o francês, dada a concisão e clareza com que o autor as apresentou.

provocado pela invasão da classe média em seus antigos redutos.” (Tinhorão, 1982: 5)

Assim sendo, analisar as origens do samba significa penetrar num universo por onde circulavam idéias, ritmos musicais e misturas das mais diversas. A necessidade de se conhecer a sua gênese se deve principalmente ao fato de que o primeiro grupo de música popular a cruzar fronteiras chamou-se *Oito Batutas*, carregando em sua bagagem a síntese da música popular brasileira, foi, de fato, legitimada em Paris, como atestam inúmeros estudiosos.

4. *Vive la samba!* : do batuque à batucada

“... pois enquanto o negro avança para o lugar público onde se faz reconhecível e reconhecido, apropriando-se, mimetizando ou distorcendo a seu modo formas de cultura branca de base européia, os políticos e intelectuais brancos vão ao condômbé e apadrinham o samba, reconhecendo nele uma fonte de autenticidade ‘nacional’ que os legitima” (Carvalho, 2004: 42).

Ainda hoje pode-se dizer que o samba é unanimemente reconhecido como um dos ícones culturais nacionais, síntese de um sincretismo que, se tem suas raízes num amplo processo que se iniciou nas senzalas, por meio dos batuques e reverências aos santos de religiões africanas, bem antes do fim da escravidão, é também produto da mescla de vários ritmos e gêneros musicais - rurais e urbanos, europeus e africanos - , da solidariedade e de acordos estabelecidos entre diversos grupos sociais, e, acima de tudo, resultado da necessidade de se inventar uma tradição cultural mestiça (Vianna: 1995: 20) para a jovem República que se iniciava em 1889⁴⁸. No entanto, como relacioná-lo, em sua origem, com a construção de uma identidade nacional?

⁴⁸ O assunto, amplamente discutido em todos os trabalhos ligados à gênese da canção popular urbana, adquire relevância ainda maior nesta pesquisa, uma vez que o principal grupo de música popular brasileira, formado por aqueles que foram considerados os inventores do samba, estiveram em Paris no ano de 1922, tendo seu trabalho reconhecido e legitimado pelo público francês.

É bem verdade que, como assinala Ênio Squeff (1983:51) , o gesto negro só foi incorporado à música a partir do momento em que começou a fazer parte do setor produtivo, o que lhe permitiu adquirir visibilidade. Segundo o autor, em trabalho sobre o nacional e o popular na música brasileira erudita, no instante em que o gesto negro passou da condição de escravo à de mão-de-obra livre, integrando novos setores da economia, acabou ocupando espaços na paisagem sonora da cidade, seja como fonte de inspiração para os compositores nacionalistas, que desenvolveram temáticas voltadas para o universo do folclore, seja como sujeito criador de música popular, do qual o choro e o maxixe⁴⁹ foram inicialmente duas de suas principais expressões.

Assim como o maxixe, o samba urbano foi criado no Rio de Janeiro principalmente por migrantes afro-baianos em conjunto com músicos da burguesia branca carioca, que tinham formação clássica e popular, vindo a se tornar a música brasileira por excelência. Muitos fatores contribuíram para que o samba fosse eleito o ritmo “genuinamente” nacional. O estilo se firmou sobretudo a partir de 1930, no momento em que há clara transformação no *modus vivendi* da sociedade brasileira, que se industrializa e se moderniza, colocando o negro no centro de um acalorado debate relacionado, conforme dissemos, à identidade cultural.

Importantes acontecimentos marcam o seu nascimento: o início da primeira guerra e, com ela, toda uma desestabilização política e econômica na Europa; a explosão das vanguardas européias que apontam para uma estética de rupturas, mudanças e experimentalismo (Sevcenko, 2001: 254); o processo de urbanização acelerado, sendo São Paulo o exemplo mais emblemático; a valorização de uma cultura da modernidade que passa a ser predominante. Nicolau Sevcenko, ao

⁴⁹ Ao tratar da inserção do tema do nacionalismo na cultura brasileira e principalmente na música erudita, Ênio Squeff, em estudo contundente intitulado *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira* – trabalho que divide com José Miguel Wisnik – defende a idéia de que não fosse a abolição da escravatura e o conseqüente aproveitamento deste trabalhador, ex-escravo, no setor produtivo, o gesto negro jamais teria tido o tratamento e a amplitude que acabou conquistando (Squeff, 1983:51). Embora trate da música erudita, o paralelismo é pertinente, já que a raça negra, sua cultura, hábitos, gestos, ritmos e danças passam a ser referidos pelos compositores de música clássica que buscavam no folclore e nas três raças formadoras do país o ideal estético para suas composições.

abordar a situação da Europa durante a fase do pós-guerra, refere-se a um pessimismo social, econômico e cultural, a um período de descontinuidades e incertezas; com a Europa devassada, não havia motivos para se enaltecer o mundo da razão, nem a cultura do continente: “Se a Europa é passado glorioso e o presente do mundo, começa a fazer carreira a suspeita de que a América seja o futuro” (Sevcenko, 2001: 254).

Diante de tantas transformações, a República procura uma fisionomia, tendo à sua frente dois ideais: descobrir o Brasil e modernizá-lo a partir de sua singularidade (Viana, 1995: 95). A supervalorização da cultura negra em Paris naquele momento, como já notara Sevcenko, repercute no Brasil de forma contundente, justamente no período em que o país começa a discutir a proposta de um Brasil mestiço como resposta tropical para a busca de um sentimento de brasilidade: a autenticidade passa a ser o fundamento sócio-político deste projeto. A crescente *négrophilie* européia nos anos 20 e o aparecimento de várias figuras negras evocativas como a “*sauvage* Josephine Baker” (Sevcenko, 2001: 255), são fatos que concorrem direta ou indiretamente para a fabricação do mito de uma tradição cultural brasileira, tese defendida por Hermano Vianna no livro *O Mistério do samba* (1995: 75-107).

De acordo com o autor, a eleição do samba como gênero nacional se inscreve numa discussão - alavancada, de certa forma, pelo movimento modernista - que tem como esteio a invenção de um projeto de nacionalidade advindo de setores intelectualizados da sociedade brasileira que adotam a cultura da mestiçagem como símbolo de um projeto cultural de nação, tendo na década de 20 a sua gênese e seus principais desdobramentos nos anos de 1922, 1924 e 1926. Se até o início do século a negritude era considerada um aspecto negativo, colocando-nos em posição de inferioridade face à raça européia, agora o elemento mestiço passava a ser enaltecido - sobretudo pela figura do mulato - , ideologia sustentada principalmente pelas idéias de Gilberto Freyre (Vianna: 1995: 75).

Ao observar os principais fatores – ou mistérios, como nos sugere - que teriam motivado a transformação do samba, fenômeno cultural da cidade do Rio de Janeiro - outrora gênero “maldito” e por vezes perseguido pela polícia - , em ritmo nacional hegemônico, o autor defende a hipótese de uma verdadeira verticalização social; assim, o samba seria o resultado de sucessivas negociações entre as diferentes camadas sociais, as chamadas “alta” e “baixa” culturas, e ainda, entre intelectuais e sambistas. Parte do princípio de que essa tradição teria sido resultado de muitos encontros e acordos no seio da sociedade brasileira, que já era permeável, desde o lundu, a modinha e o maxixe, a esses sucessivos vaivéns⁵⁰.

Muitos autores, aliás, convergem em relação a essa aliança cultural entre os diferentes estratos sociais. Vale lembrar que José Miguel Wisnik já chamara a atenção para estes cruzamentos e mediações entre os espaços geográficos e culturais da cidade, assinalando esta permeabilidade social e musical da sociedade carioca, onde havia sinais nítidos de trocas musicais filtradas através de biombos⁵¹, fenômeno também notado por Affonso Romano de Sant’Anna (1986: 186).

Maria Alice Rezende de Carvalho, para quem a linguagem que se requeria era a da integração dos diferentes públicos em uma única cidade, cita o fato de que a partir da década de 20 estabeleceram-se vínculos mais sólidos “entre as cidades das letras e suas amplíssimas margens sociais”, permitindo que os padrões de escuta fossem praticamente os mesmos. A autora menciona pelo menos quatro fatores que contribuíram para que a premissa se tornasse uma realidade: a) a visita

⁵⁰ Assim se pronuncia o autor: “A avenida central se tornou a vitrina da cidade. Por um tempo, lá também ficaram situados os principais cinemas e cafés cariocas. Os jornais comentam que o Rio ‘civiliza-se’. A noção de civilização nessa época, já se confundia com uma idéia de conquista de modernidade. O rio declarava-se moderno ao mesmo tempo em que o modernismo invadia nossas praias. Quando Gilberto Freyre chega ao Rio, em 1926, quatro anos depois da Semana de 22 de São Paulo, o primeiro levante dos artistas modernistas, o cinema carioca Trianon anunciava a estréia de mais um filme da Paramount, intitulado *A epidemia do Jazz* ... “ (Vianna, 1995: 22).

⁵¹ No dizer do autor: “Outros indicadores do trânsito de sinais musicais filtrando-se através dos biombos é a presença de artistas com informação erudita que se tornam mediadores da música popular e que são admitidos por essa época nas salas de concerto. Em 1908, Catulo da Paixão Cearense apresentou-me no Auditório da Escola Nacional de Música; e, 1922, Ernesto Nazareth em recital na mesma escola provocou tumulto com intenção policial” (Wisnik, 1983: 157).

de jovens maestros (Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez) aos núcleos de choro e de música popular; b) a presença de jovens da classe média *nos casts* das gravadoras; c) a necessidade do arranjador musical (Pixinguinha, Radamés Gnattali); d) o momento político que favorecia a valorização da cultura negra. E conclui:

“Se o Império constituía o Estado-nação, deixando à República a tarefa de instituir o povo-nação, os anos 1920 resolveriam dramaticamente esse tema, trazendo-o ao centro da reflexão nacional. E a dinâmica deflagrada por esse movimento atingiria também a cena artística das principais cidades do país, o que explica a invasão de temas e ritmos da tradição oral brasileira na agenda musical carioca” (Carvalho, 2004: 44)

Por outro lado, Carlos Sandroni (2005: 116), ainda que admita o trânsito e a solidariedade entre as classes sociais, afirma existir uma matriz de raízes predominantemente negras, cuja origem estaria na acomodação de diversos gêneros musicais que se sucederam ou se complementaram ao longo do tempo.

A origem do samba ainda é, de fato, controversa. Do ritual coletivo de herança africana, o batuque, surgido principalmente na Bahia, ao gênero musical urbano, nascido no Rio de Janeiro no início do século XX, muitos foram os caminhos percorridos pelo gênero, que esteve em gestação por pelo menos meio século. Simbolizando primeiramente a festa, a dança, para anos mais tarde se tornar composição musical, o samba - antes denominado *semba* foi também chamado de umbigada, batuque, dança de roda, lundu, chula e partido alto, muitos deles convivendo simultaneamente⁵².

⁵² É quase consenso entre especialistas que a origem provável da palavra samba esteja no desdobramento ou na evolução do vocábulo *semba*, que significa umbigo em quimbundo, idioma praticado em Angola. A maioria dos autores registra primeiramente a dança, forma que teria antecedido a música. O termo *semba* - também conhecido por umbigada ou batuque - designava um tipo de dança de roda praticada em Luanda (Angola) e em várias regiões do Brasil, principalmente na Bahia. Do centro de um círculo e ao som de palmas, coro e objetos de percussão, o dançarino solista, em requebros e volteios, dava uma umbigada num outro companheiro a fim de convidá-lo a dançar, sendo substituído então por esse participante. A própria palavra samba já era empregada no final do século XIX dando nome ao ritual dos negros escravos e ex-escravos. Assim se pronuncia Henrique Alves (Alves, 1976: 17): “Nos primeiros tempos da escravidão, a dança profana dos negros escravos era o símile perfeito do primitivo batuque

De acordo com José Ramos Tinhorão, após a proclamação da República a transferência da mão-de-obra escrava da Bahia (onde se cultivava a cana, a algodão e o fumo) para o Vale do Paraíba (onde havia o plantio do café), a abolição da escravatura e o posterior declínio do café acabaram por liberar grande leva de trabalhadores braçais em direção à Corte; além disso, a volta dos soldados em campanha na Guerra de Canudos também elevou o número de trabalhadores baianos na capital federal. Muitos desses soldados trouxeram consigo as mulheres baianas, com as quais haviam se casado (Tinhorão, 1997: 88).

Como destacamos no item sobre o maxixe, essa comunidade – formada por negros e mestiços em sua maioria – instalou-se nos bairros próximos à zona portuária, como Saúde, Cidade Nova e Morro da Previdência, onde havia a demanda de trabalho braçal e, conseqüentemente, a possibilidade de um emprego. Em pouco tempo, no quintal dessas casas, as danças e tradições musicais foram retomadas, incentivadas principalmente pelas mulheres (Tinhorão, 1982: 3). Para o autor, “mais importantes que os homens, foram essas mulheres”, quituteiras e versadas no ritual do candomblé – as verdadeiras responsáveis pela transmissão dessa cultura oral e pela manutenção dos festejos

africano, descrito pelos viajantes e etnógrafos. De uma antiga descrição de Debret, vemos que no Rio de Janeiro os negros dançavam em círculo, fazendo pantomimas e batendo o ritmo no que encontravam: palmas das mãos, dois pequenos pedaços de ferro, fragmentos de louça, etc.. “Batuque” ou “Samba” tornaram-se dois termos generalizados para designarem a dança profana dos negros no Brasil.” Há, no entanto, vozes discordantes que dão margem a outras versões etimológicas: a autora de *São Ismael do Estácio* (Soares, 1985:88) menciona a possibilidade de o vocábulo ter-se derivado da palavra *muçumba*, uma espécie de chocalho. Também Mário de Andrade, em seu *Dicionário Musical Brasileiro* (Andrade, 1989:457) assinala outras origens possíveis para o termo e para a dança. Segundo ele, o vocábulo poderia vir de *zamba*, tipo de dança encontrada na Espanha do século XVI, além de mencionar o fato de que *zambo* - ou *zamba* - significa o mestiço de índio e negro. A tese defendida por Teodoro Sampaio (citada por Alves: 1976: 18) de que a gênese pudesse advir de termos como *çama* ou *çamba* significando corda (ou a dança da corda) e de que este pudesse ser um ritmo gêmeo do brasileiro samba é totalmente refutada por Henrique Alves (Idem: 1976:18) , “dada a falta de consistência de influências indígenas no teor da música e da dança, cuja característica é eminentemente africana”. Ainda de acordo com Mário de Andrade (Idem, 1989: 454), a palavra *samba* viveu um verdadeiro período de “ostracismo” no início do século, conhecendo variantes coreográficas cultivadas por “brancos rurais” (o coco), para depois ser ressuscitada com vigor pelos fãs do maxixe. A premissa é confirmada para Carlos Sandroni, para quem o vocábulo apareceria nos bailes de maxixe designando “festa”, “baile” (Sandroni, 2001: 63).

africanos, onde predominavam lundus, chulas, improvisos e estribilhos. E acrescenta:

Entre essas doceiras estavam tia Amélia (mãe de Donga), tia Prisciliana (mãe de João de Baiana), tia Veridiana (mãe de Chico da Baiana), tia Mônica (mãe de Pendengo e Carmen do Xibuca) e a mais famosa de todas, tia Ciata, pois justamente de sua casa, à rua Visconde de Itaúna 117 (Cidade Nova), é que “viria a ganhar forma o samba destinado a tornar-se, quase simultaneamente um gênero de música popular do morro e da cidade” (1982: 3)

Se por um lado o samba como dança e festa coletiva acontecia nos quintais, tomava as ruas e se exibia nos desfiles de cordões no carnaval, por outro, o samba como música e composição autoral, apesar das controvérsias, dava os seus primeiros acordes em casa de tia Ciata. O elemento comum eram os refrões, cantados e dançados, tanto num lugar como no outro. Nos fundos da casa de tia Ciata reuniam-se os melhores ritmistas, compositores e verdadeiros mestres da música popular, muitos deles profissionais como Sinhô, Pixinguinha, Donga, Caninha, João da Baiana, Heitor dos Prazeres, Hilário Jovino Ferreira e outros⁵³. Também Villa-Lobos, que “fascinado pela música dos chorões cariocas [...] tocava clandestinamente violão e saltava a janela em busca das noitadas musicais”⁵⁴ (Wisnik, 183: 153).

Ao estudar o território da casa de Tia Ciata, que apresentava um tipo de música em cada compartimento e por onde circulavam os futuros *Oito Batutas*, José Miguel Wisnik referiu-se a uma relação dialética, já mencionada, de biombos e dobradiças – permeando, permitindo e limitando as passagens entre os ambientes – que, ao dividir cômodos contíguos, unem – e ao mesmo tempo circunscrevem, separam – espaços e classes sociais. Baseando-se no trabalho de Muniz Sodré, *Samba: o dono do corpo* (1979), Wisnik vê a casa de tia Ciata - que possuía seis ambientes diferentes - , como uma metáfora da sociedade musical

⁵³ Como foi dito, a despeito de agudas polêmicas, de lá teria saído o primeiro samba da música popular brasileira, intitulado *Pelo Telefone* (1917), registrado por Donga na Biblioteca Nacional.

⁵⁴ Desses encontros sairia a célula-mãe para a formação do conjunto *Os Oito Batutas*.

brasileira da época: na sala de visitas, realizavam-se bailes, com polcas e lundus dançáveis; nos fundos, tocava-se samba de partido alto, onde o improviso dominava; no terreiro, havia a batucada e o candomblé. E conclui que “a contiguidade dessas duas ordens e o modo como elas se negam e se traduzem faz pensar na dialética da malandragem”⁵⁵ (Wisnik, 183: 155).

Se a esse espaço juntarmos o *Cine Palais*, freqüentado pela burguesia, bem como o *Café Assírio*, localizado no subsolo do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e ponto de encontro da elite carioca, e o *Dancing Shéhérazade*, sofisticado reduto da intelectualidade parisiense, teremos os principais territórios percorridos pelos *Batutas*.

4.1. *Un tout petit quelque chose*

“...a cultura brasileira, nos anos 10 e 30, atravessou o Atlântico várias vezes, sendo apropriada pelos franceses de inusitadas maneiras, num fenômeno típico de transculturação [...] que gerou muitas redefinições de identidade para vários grupos sociais, tanto na Europa quanto no Brasil” (Viana, 1995: 104).

Ao se referir ao nascimento do samba, Hermano Vianna cita um emblemático encontro (dentre muitos) ocorrido em 1926 entre alguns intelectuais e artistas brasileiros⁵⁶, destacando a relevância desses mediadores que teriam supostamente identificado a importância estética e cultural do ritmo, associando-o a uma brasilidade que, se conhecida, era até então desprezada⁵⁷ (*op.cit.*, 1995). Entre os intelectuais estariam Gilberto Freyre, seguido por Prudente de Moraes, e Sérgio Buarque de Hollanda; pelo lado da música erudita, Villa-Lobos, o mais importante músico vanguardista naquele momento, e da popular, Pixinguinha,

⁵⁵ O autor se refere ao artigo de Antônio Cândido, “Dialética da Malandragem” (1978).

⁵⁶ As exceções a que se referia Tatit.

Donga e Heitor dos Prazeres. Assim, o pesquisador defende a idéia de que o gênero originou-se graças a confluências entre as chamadas “alta” e “baixa” culturas, mencionando, além dos intelectuais e músicos brasileiros, a passagem de artistas e intelectuais franceses, principalmente Paul Claudel e Darius Milhaud (1892-1974), em 1910, no Rio de Janeiro, e Blaise Cendrars (1887-1961)⁵⁸, em 1924, em São Paulo; artistas que, de certa forma, teriam interpretado a realidade musical do país ou facilitado o trânsito de nossa música brasileira no exterior.

De fato, estudiosos do modernismo musical, entre eles, José Miguel Wisnik, apontam Darius Milhaud como importante intermediador da cultura brasileira; para o autor, a passagem do compositor pelo país representou um momento fértil para a produção artística de ambos os países “tendo grande interesse para o estudo dos antecedentes do modernismo musical do Brasil” (1978: 39). Wisnik menciona ainda o interesse do compositor francês pela nossa música popular ainda em seu início:

“Afirma-se que Milhaud teria, por um lado, favorecido a eclosão do modernismo musical no Brasil, dando a conhecer a música européia contemporânea aos compositores que então se iniciavam, Villa-Lobos e Gallet, servindo assim como mediador cultural. Por outro lado, seu interesse pela música brasileira e especialmente pela música popular teria marcado sua obra posteriormente composta na França, como é o caso de *Le Boeuf sur le toit* (1919) e das *Saudades do Brasil* (1921) para piano” (Wisnik, 1978: 39).

Tendo trabalhado no Rio de Janeiro de 1914 a 1918 a convite de Paul Claudel - então representante diplomático do governo francês no Brasil, pois a França não possuía embaixada no Brasil – Milhaud conheceu Villa-Lobos que, aparentemente, o introduzira às rodas de música popular, aos pontos de macumba, aos maxixes e tanguinhos, atentamente ouvidos nos morros, no centro da cidade e

⁵⁷ A questão da nacionalidade e o contato travado entre os modernistas brasileiros e artistas franceses foi amplamente estudado por Nicolau Sevckenko, em *Orfeu extático na Metrópole*, cap. IV (1992: 223-313).

⁵⁸ Blaise Cendrars (1887-1961) ou Frédéric Sausser: escritor francês de origem suíça, conhecido no Brasil por seus contatos com os poetas modernistas; Paul Claudel (1868 -1955): poeta, escritor e diplomata francês, tendo servido na cidade do Rio de Janeiro na década de 1910; Darius Milhaud:

nos salões. Teria Milhaud se encantado com os ritmos brasileiros? Ao que tudo indica, o compositor reparara que a música brasileira possuía uma singularidade que o instigava: a síncopa, como se pode depreender de suas notas autobiográficas⁵⁹.

Vianna nos leva a observar ainda que a distinção entre erudito e popular parecia não se encaixar no vocabulário de Milhaud. De volta à França, o compositor se tornaria um grande divulgador da música popular brasileira, executando tangos de Ernesto Nazareth e outras partituras de chorinhos e maxixes que levava consigo, além de compor a suíte intitulada *Le boeuf sur le toit* francamente inspirada no maxixe *O Boi no telhado* de Zé do Boiadeiro⁶⁰, sucesso do carnaval de 1917. Segundo Nicolau Sevcenko, *Le boeuf sur le toit*, além de servir de trilha sonora para um espetáculo de Jean Cocteau, transformou-se em nome de importante cabaré na capital parisiense, ponto de encontro da vanguarda francesa⁶¹, e lugar – como comenta ironicamente - onde turistas e intelectuais brasileiros teriam muito provavelmente entrado em contato com a produção musical que se realizava no Rio de Janeiro (Sevcenko, 1992: 278).

Entre os freqüentadores do *Boeuf sur le toit* estaria o poeta francês de origem suíça Blaise Cendrars, expressão máxima da cultura francesa da época, considerado o maior “descobridor” da cultura brasileira para os brasileiros⁶², tendo

compositor francês (1892-1974) de vanguarda e membro do chamado Grupo dos Seis. Esteve no Brasil a convite de Paul Claudel.

⁵⁹ “Os ritmos dessa música popular me intrigavam e me fascinavam. Havia, na síncopa, uma imperceptível suspensão, uma respiração molenga, uma sutil parada que me era muito difícil de captar. Comprei então uma quantidade de maxixes e tangos; esforcei-me por tocá-los com suas síncopas, que passavam de mão para outra. Meus esforços foram recompensados e pude enfim, exprimir e analisar ‘esse pequeno nada’ tão tipicamente brasileiro. Um dos melhores compositores de música desse gênero, Ernesto Nazareth, tocava piano na entrada de um cinema da Avenida Rio Branco. Seu modo de tocar, fluido, inapreensível e triste, ajudou-me igualmente a melhor conhecer a alma brasileira” (do verbete “Darius Milhaud” da *Enciclopédia de música brasileira* extraído das notas autobiográficas do compositor - *Notes sans musique* - publicadas em Paris em 1945; citado por Vianna, 1995: 104).

⁶⁰ Pseudônimo de José Monteiro, um dos integrantes dos Oito Batutas, grupo do qual falaremos adiante.

⁶¹ A título de curiosidade, a expressão *faire un boeuf*, que significa “dar uma canja” teria se originado desse fato, como salienta Ariane Witkowski (1992).

⁶² Tanto a pintora Tarsila do Amaral quanto o poeta Oswald de Andrade reconhecem a importância de Blaise para a cultura brasileira (Vianna, 1995).

mesmo ensinado aos escritores e poetas modernistas “as coisas negras e brasileiras” (Vianna, 1995: 95). A modernidade para os europeus - e sobretudo para Blaise - significava ir além-fronteiras, em busca do novo, do exotismo, do índio, do negro. Sobre o poeta, assim se pronuncia o sociólogo:

“Blaise Cendrars foi um dos principais agentes dessa ‘invasão negra’ na arte francesa, sendo inclusive o editor de uma *Antologia negra* publicada em 1921, que colocava lado a lado mitos e lendas de todas as etnias africanas com poemas e contos de escritores modernos da África. Desse livro saiu o argumento para o balé *A criação do mundo*, musicado por Darius Milhaud e com cenários e figurinos de Fernand Léger, estreado em 1923. Quando chegou ao Brasil, em 1924, Blaise Cendrars quis logo, vorazmente, ter contato com essa cultura negra nos locais onde era produzida” (Vianna, 1995: 102).

Porém, conforme dissemos, Vianna questiona essa atribuição feita ao escritor. Embora os próprios modernistas reverenciassem o poeta como o mentor dessa “descoberta do Brasil e das coisas brasileiras”, o autor não se dá por completamente vencido, enfatizando que muito provavelmente os fatos não tenham se dado exatamente dessa forma, já que muito antes da viagem de Cendrars ao Brasil, os “hábitos influenciados pelo gosto das ‘coisas brasileiras’ pareciam já fazer parte de seu cotidiano” (*op.cit.*, 1995: 102). O autor chega à conclusão de que, os modernistas, ao reconhecerem o papel “desbravador” de Blaise Cendrars, buscavam, na verdade, o aval internacional, a legitimação européia por meio de uma figura vanguardista, admirada e reconhecida. Mais uma vez, a necessidade do olhar de fora, do outro. Sobre alteridade e antropofagia, salienta, no entanto que, por sermos produto da mestiçagem - portanto, de vários *outros*, o exotismo observado pela ótica do olhar francês jamais caberia totalmente entre nós⁶³.

⁶³ Diz o autor: “No Brasil, essa cultura popular brasileira, que também estava sendo definida/fabricada no vaivém interatlântico, não pode ter o mesmo exotismo que tanto seduziu o olhar francês. Benedito Nunes, em seu texto ‘A Antropofagia ao alcance de todos’ afirma que o que move o pensamento de Oswald de Andrade ‘não será pois o exotismo amável e compreensivo de Blaise Cendrars (Nunes, 1978:xxxiii). No *Manifesto Pau-Brasil*, o ideal é ‘conciliar a cultura nativa e a cultura intelectual renovada, a floresta com a *escola* num complô híbrido que ratifica a miscigenação étnica do povo brasileiro’ e quebra ‘a aura exótica da cultura nativa’. Aqui nada seria puro, tudo estaria misturado, começando a ser outra coisa a todo momento. É essa instabilidade essencial que passa a ser a

5. O samba tá em Paris: dos quintais da tia Ciata ao cabaré *Shéhérazade*.

“Não repetiremos que a Europa mais uma vez se tenha curvado ante o Brasil. Tanto também não. Mas confessamos com toda a lealdade que já não é pouca coisa para o nosso samba, até agora tão depreciado em sua própria terra, estar falando francês e do melhor, em meio à alegria ao luxo da Cidade Luz”.

“A Gazeta de Notícias” (Cabral, 1997: 78)

A viagem dos *Oito Batutas*⁶⁴ a Paris é resultado da importante associação entre homens negros e brancos, oriundos de diferentes camadas sociais. Graças ao trânsito de Pixinguinha e seus músicos, o choro, o maxixe e o samba, este último ainda em fase incipiente, puderam circular livremente em territórios tão diversos quanto díspares. Os *Batutas* conquistaram a adesão de parcela considerável da alta sociedade carioca, como a do empresário e engenheiro Arnaldo Guinle, além de músicos eruditos como Villa-Lobos, de intelectuais brasileiros e personalidades estrangeiras. Unanimidade na cidade do Rio de Janeiro, apresentavam-se em cerimônias oficiais e, a despeito da oposição sofrida por serem negros, não fosse essa permeabilidade, o grupo não teria podido vislumbrar uma viagem dessa envergadura, como observa o antropólogo Rafael Menezes.

O autor refere-se à turnê dos *Oito Batutas* à França como fundamental para a afirmação da cultura negra no Brasil assim como para a construção da imagem de Pixinguinha (Menezes, 2005: 183) que, em contrapartida, funcionou como mola propulsora para o sucesso do grupo e para o reconhecimento internacional da música brasileira. Segundo explica, após essa excursão, houve uma mudança não apenas no paradigma estético e musical do país - que passou a aceitar a música

quimera de nossos modernistas. Não existe a possibilidade de descansar no território do outro porque o outro está entre nós, até mesmo em ‘nosso sangue’. Oswald de Andrade diz: o Brasil é uma ‘formação étnica rica’. Estamos no centro do (de volta ao) problema da mestiçagem” (Vianna: 1995:105).

popular feita por mestiços como autenticamente brasileira⁶⁵ - como também na maneira de se visualizar o papel do negro na sociedade brasileira de modo geral:

“Se o argumento central desse texto é o de que a construção da figura de Pixinguinha como nome consagrado da música popular foi impulsionada quando de sua estadia em Paris, seu fundamento é de que essa turnê foi estratégica para a mudança da forma de compreender o Brasil, segundo a qual africanidade era um problema e não uma solução. A viagem, assim, antecipou horizontes que só nos anos de 1930 seriam consolidados no país, o que ilustra de maneira feliz a idéia da vocação profética da música.” (Menezes, 2005: 183)

Diversos fatores concorreram para que essa viagem se transformasse em fenômeno dos mais relevantes (Menezes, 2005: 183) para a tradição da música popular: a) o talento individual de Pixinguinha, que favorecia a entrada do grupo em qualquer meio social; b) a habilidade e a competência de Duque⁶⁶ que, como excelente bailarino, conferiu graça e sofisticação ao maxixe, e, como agente cultural, avalizou e produziu o grupo no Cabaré Shéhérazade, local dos mais requintados da Paris dos anos 20; c) o patrocínio de Arnaldo Guinle, importante empresário cuja fortuna provinha da exploração do porto de Santos; d) a intermediação do político e diplomata Lauro Muller; e) o apoio incondicional do jornalista, músico e crítico musical Benjamin Constallat, que usou sua coluna diária como tribuna em defesa do conjunto (Cabral, 1997: 73 ; Menezes, 2005: 183).

A imprensa não foi unânime. Em seu livro *Pixinguinha vida e obra*, Sérgio Cabral (1997: 78) evoca a polêmica gerada em torno da estadia dos *Batutas* em Paris, citando alguns artigos jornalísticos totalmente contrários a que membros da raça negra pudessem representar a música nacional, como este publicado na *Gazeta de Notícias*:

⁶⁴ Foi o primeiro grupo de música popular brasileira a viajar para o exterior; as primeiras turnês aconteceram na Argentina.

⁶⁵ A tese vem também corroborar o tema discutido por Hermano Vianna em seu livro *Mistério do Samba* (1995), já referido anteriormente.

⁶⁶ Duque já morava na cidade, onde se tornara professor de maxixe desde 1912, tendo sido o principal negociador entre o grupo e o cabaré parisiense, onde era produtor musical (Witkowski, 1992).

“ Nós que temos o costume de apreciar com cuidado os fatos, não nos convencemos com o que nos assevera o telégrafo. Contrariamente, nos sentimos entristecidos com o fato de fazerem ouvir no estrangeiro a ‘nossa música’, expressão que só mesmo entre aspas poderia ser adaptada àquela corporação, em um juízo verdadeiro. Consideramos que a Divina Arte tenha atingido em nosso país um grau muito superior àquele que alcançariam os tanguinhos saltitantes pelos não menos saltitantes rapazes. Não nos consta que seja esta última a música nacional (sem aspas). A outra não deixa, é certo, de ser nacional. Mas para uma turnê por centros de civilização adiantada, os maxixes tocados pelos Oito Batutas não podem dar a mínima idéia do nosso adiantamento em um terreno em que, incontestavelmente, temos alcançado um desenvolvimento notabilíssimo. [...] Pobre ! Se os franceses quando nos olham de frente são irônicos, que dirão agora, que os Oito Batutas, em plena Paris, estão exibindo o nosso país pelo avesso? [...] “ (Gazeta de Notícias, citado em Cabral, 1997:78).

Uma retrospectiva sobre as origens do grupo nos remete às salas de cinema-mudo, ao Rio Janeiro da Belle Époque, que despontava para o mundo entretenimento pago, conforme dissemos. Para o músico popular, que até então se reunia informalmente em rodas de improvisos e batuques, essas apresentações significavam profissionalização, rentabilidade e reconhecimento (Tinhorão, 1998: 278).

A estréia do grupo se deu em 7 de abril na ante-sala do cine Palais - importante sala de cinema localizada na Av. Central (atual Av. Rio Branco) - , a convite do empresário Isaac Franckel, que vira no grupo um atrativo a mais para entreter o público freqüentador do local. De acordo com Sérgio Cabral, o sucesso foi tamanho que *Os Batutas* chegavam a rivalizar com a película em cartaz, uma vez que o povo se juntava nas calçadas apenas para vê-los e ouvi-los (Cabral, 1977: 30). No repertório, apresentavam uma sucessão de choros, maxixes, lundus e corta-jacas, ritmos predominantemente dançantes, o que nos leva às conclusões de Maria Alice Rezende de Carvalho, já referida, para quem em pouco mais de

uma década, “a música que se tocava popularmente no Rio pareceu aproximar-se dos padrões que serviam também às elites “ (Carvalho, 2004: 42).

Foram, na verdade, os instrumentos de percussão - uma novidade para a época - que os transformaram em figuras notórias, levando-os a conquistar em pouco tempo a reputação de melhor conjunto de música popular da cidade, e que, por agradar parte considerável dessa elite - àquela altura já habituada à escuta de música popular – os fizeram saltar dos quintais dos morros e subúrbios para os saraus, cinemas, teatros, conservatórios, salões e, três anos mais tarde, para os cabarés parisienses.

Em apenas dois anos, o grupo se apresentara para os reis da Bélgica em um pique-nique no bairro da Tijuca, fizera excursões por São Paulo, Minas Gerais, Bahia e Pernambuco, recolhendo material musical e entretendo públicos variados. Além dessas viagens, exibiam-se regularmente no renomado Café Assírio localizado no subsolo do Teatro Municipal e freqüentado, como dissemos, pela sociedade do Rio de Janeiro; ali Pixinguinha e seu grupo puderam travar contato com a dupla de dançarinos de maxixe *Duque e Gaby* e com Arnaldo Guinle (Cabral, 1997: 72), célebre *habitué* da casa, que, não só possuía residência em Paris, como também uma mesa cativa no *Dancing Shéhérazade*, “pela qual pagava cerca de mil francos por dia”, mesmo não estando na cidade (Silva &Oliveira Filho: 1998: 50).

Motivados por Duque, divulgador do ritmo em Paris (Witkowski, 1992: 142) e com o auxílio financeiro de Arnaldo Guinle, que financiou as passagens, em 29 de janeiro de 1922 sete integrantes do grupo⁶⁷, batizado de *Les batutas*, partem no navio Massilia, com a responsabilidade de promover a música popular - o choro o maxixe e o samba – em território francês.

⁶⁷ Eram eles: Pixinguinha, Donga, China, Boina, Zezé, José Monteiro e Sisenando Santos (Feniano). Os dois últimos em substituição a Raul e Jacó Palmieri. J. Thomas, o baterista, também não se juntaria ao grupo por motivos pessoais. Por esse motivo, precisaram adaptar o nome do grupo para *Les Batutas*, deixando o *Oito* de lado.

Embora a turnê fosse revestida de certa “aura diplomática” (Menezes: 2005: 58), Donga assinala, em depoimento para o MIS, que o governo brasileiro não tivera a mínima participação financeira (Silva & Oliveira Filho: 1998: 51). De acordo com o depoimento de Pixinguinha, também realizado no MIS, Duque solicitara o patrocínio a Guinle, que o atendera prontamente, uma vez que “Duque e sua genialidade haviam tirado o sentido pejorativo do maxixe” (Silva/Oliveira Filho: 1998: 51). Os Batutas desembarcaram na cidade, ainda fragilizada, mas vivendo a euforia dançante do pós-guerra, conseguindo não apenas o sucesso imediato⁶⁸ como também um salário de 3.500 réis por mês; a temporada no cabaré, que a princípio duraria um mês, acabou se estendendo por seis meses. A crônica de Florestan de Miranda (*apud* Barbosa & Oliveira Filho) de fevereiro de 1922, fornece-nos o tom e as circunstâncias:

“Paris, inverno de 1922, frio de rachar, vários graus abaixo de zero. Duque e Gaby estavam na estação de *Quai d’Orsay*, esperando o trem de Bordéus. Nesse trem, iriam chegar os Oito Batutas. Às 23 horas, apareceram os músicos brasileiros, cada qual carregando o seu instrumento. Trajavam roupas leves e tiritavam. Na manhã seguinte, Duque os levou para comprar roupas para aquele clima. Paris acode àquele *dancing*. Pixinguinha com sua flauta infernal faz o diabo. China abafa com o seu violão e sua bela voz e Donga abafa no pinho e desperta paixões...”

O Shéhérazade, que tinha a direção artística de Duque, não era um território qualquer na Paris dos anos 20, sendo freqüentado tanto pela aristocracia parisiense quanto por intelectuais de renome, personalidades políticas e músicos virtuosos, como Harold Bozzi, primeiro prêmio do Conservatório de Paris que, impressionado com a destreza de Pixinguinha, fez questão de cumprimentá-lo pessoalmente (Silva & Oliveira Filho: 1998: 53).

Para agradar ao público local, Pixinguinha e Duque compuseram o samba-maxixe intitulado *Les Batutas*, totalmente em francês, com versão de Duque. A

⁶⁸ Neste sentido, consultar Rafael Menezes, que em artigo mencionado acima, analisa a divulgação da imprensa parisiense sobre o trabalho do grupo, bem como Sérgio Cabral (1997), que também estuda o papel da imprensa local.

canção parece nunca ter sido gravada na íntegra, porém a letra, tendo resistido ao tempo, foi mais tarde lançada por J. Thomas em 1929, sob título de *Sarambá* (CD 3, faixa 1), com trechos (nossa hipótese) da mesma melodia. É curioso notar que nenhum autor registra J. Thomas como compositor da primeira versão da canção, *Les Batutas*, como veremos adiante; aliás, Thomas foi o único músico que não esteve presente em Paris: os *Batutas* excursionaram com apenas sete integrantes, já que este último alegara problemas de saúde, como salientamos.

A passagem dos *Batutas* pela cidade de Paris - onde se registram, além do *Dancing Shéhérazade*, eventos e comemorações oficiais, dentre elas uma apresentação para o Conde d'Eu - constitui-se num marco para a consolidação de nossa música popular, no Brasil e no exterior. No mesmo depoimento concedido ao MIS, Pixinguinha menciona outros locais de exibição, como o *Palais des Affaires Publics*, onde realizaram um concerto a convite do embaixador Souza Dantas, intermediado por Olivia Penteado. Sobre este encontro, Cabral esclarece:

“A referência à madame (Olivia) Penteado indica o primeiro contato dos músicos ligados ao movimento intelectual que iria desencadear na Semana de Arte Moderna, naquele mesmo ano de 1922. Olívia Penteado, sem ser exatamente uma intelectual modernista, era extremamente ligada aos participantes do movimento que, anos depois, atentariam para a importância dos *Batutas*” (Cabral, 1997: 81).

A temporada, que já se estendia por seis meses, chegou ao fim em 14 de agosto de 1922: o grupo tinha o compromisso de se apresentar na comemoração do Centenário da Independência, o que nos leva a crer que, apesar da oposição de uma parcela da sociedade, conservadora e de mentalidade colonialista, o grupo era, de fato, prestigiado por parcela considerável da sociedade brasileira. De certa forma, lá e cá, os franceses legitimavam duplamente nossos ritmos sincopados: no Brasil, por intermédio de músicos e intelectuais do porte de Darius Milhaud; em Paris, pela aclamação direta do público francês aos nossos compositores.

Exímios tocadores de choro, responsáveis pela divulgação da música popular que se praticava na cidade do Rio de Janeiro, pioneiros do maxixe e do samba, *Os Batutas* marcaram época, contribuindo para a construção de uma nova tradição musical no país.

6. Olha o Sarambá, ô tia!

Ao serem indagados sobre o repertório que mais agradava ao público do Cabaré *Shéhérazade*, Pixinguinha e Donga responderam que, entre as preferidas do público, figuravam *E nem vovó*, do trombonista Sandim e *Sarandá*⁶⁹, com letra em francês, “apresentada posteriormente, no Rio por J. Thomas” (Silva &Oliveira Filho:1998: 55).

Alguns a definem como samba, outros, como maxixe e, outros ainda, como maxixe-rebolado. Trata-se, na verdade, de um “samba-amaxixado”, híbrido, que exprime o quão tênue era a linha divisória entre os estilos musicais no início do século XX. Além do gênero, a questão autoral de *Sarambá* é igualmente polêmica. Almirante, uma das fontes mais antigas (1977), reconhece como autores Pixinguinha (supostamente melodia) e Duque (letra em francês), sem citar J. Thomas. Sérgio Cabral se pronuncia da mesma forma, enquanto Ariane Witkowski (1992: 152) afirma ser a letra uma adaptação de um texto francês, não citando a fonte, nem o texto de origem. A maioria dos autores pesquisados, no entanto, convergem, ao concordar que a música *Les Batutas* jamais teria sido gravada integralmente.

A letra nos leva a crer que o ritmo fosse dançante, de natureza acelerada, ou pelo menos, cadenceada, caracterizando um processo de tematização (Tatit, 1996), onde os três aspectos - ritmo, “melodia” e texto - , parecem mimetizar e

⁶⁹ Aqui grafado com “d” e não com “b” (*Sarambá*), tal como a conhecemos. Trata-se, no entanto, da mesma composição.

reiterar os passos⁷⁰, movimentos e requebros agora “elegantes” da dança que se quer ensinar:

Mon samba se danse

Toujours em cadence

Petit pas par-ci

Petit pas par-lá

É de se supor que ritmo e melodia fossem os maiores aliados daqueles músicos (= *nous, les batutas* = sujeito enunciatador da canção), funcionando como verdadeiros elementos de persuasão. Dirigindo-se a uma seleta platéia, os freqüentadores do cabaré (*vous* = sujeito enunciatário), o grupo se apresenta, convidando-os a aprender o samba, de uma forma simples: ao som da orquestra⁷¹. Neste caso, a canção será tanto mais eficaz e persuasiva se o público realmente aderir à dança, o que parece ter ocorrido. *Faire danser le samba* significa neste contexto conseguir o reconhecimento de uma platéia incomum, notável (= *ça vous plaira*), cujos gostos e valores ditariam, de alguma forma, os modelos estéticos a serem seguidos mundialmente. O emprego da língua francesa é outro fator de persuasão, forma pela qual *Os Batutas* se aproximaram de seu público, ensinando-os, convencendo-os a participar.

Ao compararmos *Les Batutas* (1922) com a canção anterior, *A crítica do maxixe francês* (1909), percebemos que há modificações significativas: embora se trate da mesma dança, não se descrevem aqui os mesmos passos, gestos e ações relatados na anterior. O maxixe, antes dança erótica e abusiva, torna-se elegante e bem comportado pelos instrumentos e a interpretação dos *Batutas*, o que confirma as informações de que Duque e o grupo tinham a real preocupação de torná-lo mais sofisticado:

⁷⁰ Além de decantar as qualidades do samba, o sujeito enunciatador também conversa com a platéia, onde se observa um processo enunciativo - o emprego de dêiticos e situações locutivas - , muito próximo do diálogo; trata-se de um processo de figurativização.

⁷¹ Vale dizer que a letra manteve o vocábulo no gênero masculino (*le samba*), contrariando a língua francesa que o transformara em gênero feminino (*la samba*).

Il faut de l'aisance,
Beaucoup d'élégance
Le corps se balance
Dansant le samba

O catálogo digitalizado pela Fundação Joaquim Nabuco nos informa que *Sarambá* teve a sua primeira gravação oficialmente registrada em 1929, sete anos após a apresentação dos *Batutas*, indicando apenas a autoria de J.Thomas, como dissemos (o nome de Pixinguinha seria citado em gravações posteriores). Teria J. Thomas se apropriado da música? Por que razões Pixinguinha não constaria como autor? A única resposta plausível baseia-se no fato de que, naquele momento histórico, poucas canções (a exemplo da polêmica de *Pelo telefone* (1917), em que Donga se apropria de uma obra musical muito provavelmente coletiva) eram registradas, dando-se pouca ou quase nenhuma importância à questão autoral e comercial⁷².

Por meio de outra comparação concluímos que *Sarambá* - esta possuindo melodia (CD 3, faixa 1) - é, de fato, uma decorrência da anterior, *Les Batutas*, pois algumas estrofes se repetem integralmente. Nosso desafio foi descobrir como se deu a transformação, visto que agora o samba, iniciando-se por um refrão, alude ao termo *saramba*⁷³, que vem a ser uma espécie de batuque, fandango que, por sua vez, remete-nos a um samba de roda, propício aos encontros musicais e improvisos dos quintais de Tia Ciata, provavelmente o sujeito enunciatário da canção:

Olha o Sarambá, ô tia
Olha o Sarambá, ô tia
Olha o sarambá ô nega

⁷² Os pesquisadores de música popular são unânimes em afirmar que *Pelo telefone*, de 1917, registrado por Donga na Biblioteca Nacional, foi composta por todos os membros frequentadores da casa de tia Ciata.

⁷³ O Dicionário Aurélio Buarque de Holanda (p. 1273) define o termo *saramba* (substantivo feminino) - o mesmo que *sarambeque* (substantivo masculino), derivação do espanhol "zarambeque" - como uma modalidade de batuque, ou dança de meados do século XVII, "lasciva e desenvolta, considerada de origem negra, mas que no século XVIII foi dançada até nas casa nobres".

Olha o Sarambá, ô tia
Mon samba se danse
Toujours en cadence
Petit pas par-ci
Petit pas par-là

Il faut de l'aisance
Beaucoup d'élégance
Le corps se balance
Dansez le samba

Ao observamos uma e outra, percebemos de imediato que a primeira estrofe, de apresentação do grupo (*Nous sommes batutas, batutas...*), desaparece para dar lugar a um estribilho que parece sintetizar toda a história do samba relatada nas páginas anteriores: temos a nítida descrição de um batuque – *a saramba, o sarambá* – e a presença de uma “tia”: Ciata? Priscilliana? Emiliana? Não sabemos. O fato é que esta personagem, negra (*ô nega*), sujeito enunciatário da canção, é referida no primeiro verso e reiterada nas repetições, ora sendo “tia”, ora sendo “nega”.

O refrão⁷⁴ cantado por diversas vezes durante a execução da música, anunciando o sarambá, dança coletiva cantada nas senzalas, nos terreiros e nos quintais referidos, salienta seu caráter circular e malemolente, que nos remete ao requebro das mulatas.

Trata-se, mais uma vez, de um processo de decantação ou tematização, onde o sujeito enunciativo - de posse de seu corpo e movimentos, pronto para dançar *son samba* - evoca a figura de uma “tia”, pedindo sua permissão ou, quem sabe, convidando-a a participar da roda. Estando em plena consonância com seu objeto – o canto, os outros dançarinos, exalta as qualidades da dança - “*petit pas*

⁷⁴ O refrão, muito provavelmente de domínio coletivo, muito comum na época, talvez tenha sido acoplado por J. Thomas ao resto da canção *Les Batutas*.

par-ci, petit pas par là” – que coloca a todos numa espécie de êxtase ou nirvana, enfim, num ritual de transe e de totalidade.

CAPÍTULO III

DANSE LA SOCIÉTÉ DE JOUJOUX BALANGANDÃS : SAMBA, MARCHA, HUMOR E PASTICHE NA ERA VARGAS

1. Políticas Culturais da Era Vargas: o discurso nacionalista⁷⁵

“A partir das primeiras décadas do século XX, o Brasil sofre mudanças profundas. O processo de urbanização e de industrialização se acelera, uma classe média se desenvolve, surge um proletariado urbano. Se o Modernismo é considerado por muitos como um ponto de referência, é porque este movimento cultural trouxe consigo uma consciência histórica, que até então se encontrava de maneira esparsa na sociedade. Ao se cantar o fox-trot, o cinema, o telégrafo, as asas do avião, o que se estava fazendo era de fato apontar para uma gama de transformações que ocorriam no seio da sociedade brasileira. Com a Revolução de 30, as mudanças que vinham ocorrendo são orientadas politicamente, o Estado procurando consolidar o próprio desenvolvimento social. Dentro deste quadro, as teorias raciológicas tornam-se obsoletas, era necessário superá-las, pois a realidade social impunha um outro tipo de interpretação do Brasil. A meu ver, o trabalho de Gilberto Freyre vem a atender a esta “demanda social” (Ortiz, 1994: 40).

A Era Vargas é um período que vai de 1930 a 1945, quando se dá o desenvolvimento das ideologias do trabalhismo e do nacionalismo. Durante o Vargasismo, o samba, valorizando o malandro-regenerado foi, por excelência, o meio desse discurso, símbolo de uma nação e de uma classe social: a trabalhadora.

Para que possamos compreender a natureza dos sambas e marchas de então, bem como as forças que interferiram na produção cultural da época, é interessante que se faça uma retrospectiva daquele momento, embora se possa

⁷⁵ Doutrina política que subordina toda a política interna de um país ao desenvolvimento do poderio nacional. São vários os movimentos dentro do espectro político e ideológico que se apropriam do nacionalismo ora como elemento programático, ora como forma de propaganda. Durante o século XX, o nacionalismo permeou movimentos políticos radicais como o fascismo (Itália), o nacional-socialismo (Alemanha), o salazarismo (Portugal) e o Estado Novo (Brasil).

verificar que o próprio discurso de cada canção seja por si só revelador dessa fase histórica, como em páginas posteriores.

O movimento popular liderado por Vargas, “contra a dominação tradicional das oligarquias – principalmente a paulista, detentora do monopólio do café e do poder público – chegou ao poder no clímax de uma crise econômica⁷⁶ provocada pela superprodução do produto que representava, naquele momento, setenta e um por cento das exportações do país. Assim, Getúlio assume a presidência em 03 de novembro de 1930. Os enunciadores da canção popular, dotados de forte senso de humor e sempre permeáveis aos principais acontecimentos políticos do país, já anunciavam o fim de Washington Luís, como nos atesta a marchinha de Lamartine Babo, intitulada *Barbado⁷⁷ foi-se* (1931):

De norte a sul todos viram a intrepidez
De um Brasil heróico e forte
A raiar no dia três
A Paraíba, terra santa, terra boa,
Finalmente está vingada
Salve o grande João Pessoa

D. Barbado foi-se embora, deu o fora
Não volta mais, não volta mais...

Conforme dissemos, a sociedade brasileira passava por um acelerado processo de urbanização, e a burguesia começava a participar cada vez mais da vida política e econômica, cuja base de produção era o setor têxtil. A sociedade se dividia em burguesia industrial e financeira, classe média, composta pelo setor do comércio e, por fim, o operariado. No início dos anos 30, o compositor Noel Rosa, como estudaremos adiante, já prenunciava os avanços e as contradições por que passava a sociedade brasileira. Assim, modernidade, burguesia e operariado já

⁷⁶ Em 1930, o Brasil sofria os efeitos da depressão econômica mundial, ocorrida em 1929, que abalou o nosso principal produto de exportação, o café, e, conseqüentemente, a oligarquia dirigente, facilitando a vitória dos liberais na revolução de outubro (Cândido e Castello, 1977: 08-09).

constavam de *Três Apitos* (1933), da qual extraímos, a título ilustrativo, as estrofes iniciais:

Quando o apito
Da fábrica de tecidos
Vem ferir os meus ouvidos
Eu me lembro de você
[...]
Você que atende ao apito
De uma chaminé de barro
Por que não atende ao grito,
Tão aflito, da buzina do meu carro

Com a queda da oligarquia, certo desenvolvimento econômico e o inchaço dos centros urbanos, as classes populares cresceram rapidamente. Vargas adotou o populismo como linha política, oficializando a previdência social e os sindicatos. O apoio da classe operária tornava-se fundamental para a sustentação de uma nova economia, já que o governo precisava dessa produção; a elite, por sua vez, passou a fazer concessões ao povo, até onde lhe convinha⁷⁷. Dessa forma, a concepção ideológica do trabalhismo, integrando o trabalhador na recém-criada legislação trabalhista, era uma questão de *marketing* político, como nos informa Waldenyr Caldas, autor de *A cultura político-musical brasileira*:

“E isso [a propaganda política] Vargas o fez com muito sucesso. Até porque, a partir daquele momento, todo cidadão empregado passaria a ter a proteção da CLT – Consolidação das Leis do Trabalho. Foi uma conquista importante para a sociedade brasileira.” (Caldas, 2005: 37-38)

⁷⁷ *Dr. Barbado* era o apelido do então presidente Washington Luís (Worms & Costa, 2002: 36).

⁷⁸ Em contrapartida, a maioria das greves foi considerada ilegal.

Portanto, assim que assumiu, Vargas criou os Ministérios do Trabalho, Indústria e Comércio, e ainda, Saúde e Educação, nomeando interventores federais nos estados, à exceção de Minas Gerais. O fato não foi negligenciado por Lamartine Babo, que, no carnaval de 1932, lançou a marchinha *Teu cabelo não nega*, na voz de Castro Barbosa:

Tens o sabor
Bem do Brasil
Tens a alma cor de anil
Mulata, mulatinha, meu amor
Fui nomeado teu tenente interventor...

Além do desenvolvimento industrial, outros setores cresceram igualmente, como os da Educação e Cultura. O modernismo, até então criticado, torna-se o movimento artístico principal a partir do golpe de Vargas, como atestam Cândido e Castello (1977: 08-09). A política econômica varguista se vê refletida, por exemplo, na música erudita, com o nacionalismo de matizes folclóricas de Villa-Lobos; na Literatura, com o regionalismo do ciclo de romances do Nordeste; na música popular com a difusão dos compositores das classes populares (Tinhorão, 1994 : 290).

De acordo com Alberto Moby, autor de um estudo comparativo entre a música popular durante a Era Vargas (1930-1945) e a Ditadura Militar (1964-1989), o Estado Novo, “gestado no bojo de uma série de transformações inauguradas com a revolução de 1930”, teve a preocupação não apenas em justificar-se pelo Direito, como também em divulgar suas idéias às massas, fornecendo-lhes outra interpretação do estado de exceção: para isso, utilizou o rádio como um de seus principais aliados, assim como a propaganda política, responsável por manipular a sociedade em direção a um discurso monocórdico e monofônico (Moby, 1994: 40-41).

De fato, Getúlio percebera rapidamente que, para fazer alianças políticas e aliciar as massas, havia a necessidade de “dominar” a classe operária, controlando

a cultura e as comunicações. Já em 1931, Vargas criara o Departamento Oficial de Propaganda, embrião que, alguns anos mais tarde, deu origem ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Neste sentido, o rádio seria um de seus maiores aliados e a música popular, um de seus veículos ideológicos.

A introdução no país do sistema elétrico de gravação - processo que se iniciara em 1927 - , em decorrência do desenvolvimento do setor urbano da economia e do crescimento dos setores médios da população passa a desempenhar papel de inestimável valor, o que não poderia passar despercebido pelo Estado enquanto representante dos setores dominantes em busca de hegemonia. Na época, a transmissão radiofônica⁷⁹ ainda era incipiente, porém a chegada da indústria fonográfica permitiu ao rádio vir a ser durante os anos 30, 40 e 50 o veículo de comunicação por excelência, paralelamente ao do desenvolvimento da Rádio Nacional⁸⁰, muito bem idealizado por um projeto cultural de caráter populista.

Sem dúvida, Vargas valera-se da aceitação popular do samba para dar impulso considerável ao gênero, da mesma forma que sua ideologia nacionalista era também reconhecida e legitimada. O processo de popularização do samba era iminente, mas certamente a política varguista teria contribuído para a sua consolidação no panorama nacional. Neste sentido, o samba não apenas atendia às necessidades de uma identidade nacional baseada na mestiçagem (Ortiz, 1994: 40), como também se tornava ideal para a proposta política de cunho nacional-popular; porém, não sem controvérsias. A primeira dessas contradições diz respeito

⁷⁹ A radiodifusão no Brasil foi inaugurada em 1922 pelo presidente Epitácio Pessoa, durante o Centenário da Independência. Os radioclubes eram agremiações que concentravam os curiosos da radiodifusão, uma vez que a nova tecnologia transformara-se numa espécie de diversão. Alberto Moby destaca que durante o regime do Estado Novo havia uma disputa pela hegemonia do rádio, entre os defensores de um projeto educativo e pedagógico (primeira vocação desde que foi inaugurado por Roquette Pinto) e os que viam um caráter unicamente comercial, mantido pela iniciativa privada, e acrescenta: “Ambos os projetos, no entanto, nunca foram contrários ao seu papel de difusor de uma ideologia autoritária, dentro dos moldes intelectuais vigentes. O dilema colocado ao Estado Novo se resolveria com o estabelecimento de uma forma mista, onde a manutenção econômica das emissoras e seu desenvolvimento técnico ficariam a cargo das estruturas comerciais centradas na publicidade, com o Estado mantendo o controle sobre a exploração, a regulamentação e a fiscalização de suas atividades” (Moby, *op. cit.*, 1994: 46).

ao caráter político-pedagógico empreendido por alguns setores do mesmo governo, que acreditava num certo “aliciamento” cívico-educacional - como, por exemplo, o canto orfeônico - tendendo a menosprezar as manifestações populares urbanas em franco crescimento. O segundo aspecto refere-se ao fato de que a música popular passou a ser vigiada de perto pelo DIP, órgão que realizava a censura, estimulando a produção de sambas que fizessem a apologia do trabalho ou exaltasse as qualidades do país, como veremos adiante.

Ao tratar do modernismo musical brasileiro, durante o Estado Novo, de cunho nacional-popular, José Miguel Wisnik aponta a defasagem entre o programa político-pedagógico idealizado por Mário de Andrade e Villa-Lobos e o surgimento de uma música voltada para o mercado, diferenciando, pois, a noção de *povo de origem rural*, vista pela elite burguesa como objeto e representação do folclore – personagem de muitos compositores do nacionalismo modernista – e *povo, massa urbana de origem negra*, inventor e sujeito de sua própria cultura, que despontava para a cena cultural sobretudo no Rio de Janeiro. Contrapõe o nacionalismo musical - erudito, que tem suas raízes no folclore rural, autóctone - à música popular urbana de origem negra, tida como inculta. Para Wisnik, a intelectualidade nacionalista, alguns deles no governo, não foi capaz de entender essa dinâmica complexa, deixando muitas vezes a música urbana e radiofônica à margem desse projeto nacional-popular. O samba expressava o mundo contemporâneo em plena explosão, e “em processo inacabado”, o que dificultaria sua apreensão pela elite, universo esse “mais dificilmente redutível às idealizações acadêmicas de cunho retrospectivo ou prospectivo” (Wisnik, 1983: 148).

Valendo-se dos conceitos desenvolvidos por Platão, para quem a música seria apaziguadora das tensões sociais (*op. cit.*, 1986: 138), Wisnik opõe as forças apolíneas que regeriam a música séria (cultura, educacional) a forças dionisíacas (negra, descentralizadora, desvirtuada), representantes da civilização e da barbárie.

⁸⁰ Em 1940, a Rádio Nacional passou a ser controlada pelo Estado e a apresentar programas.

Em 1937, o presidente Getúlio Vargas fecha o Congresso, assumindo poderes ditatoriais e dá início ao chamado Estado Novo, sob forte compressão das liberdades civis, havendo sanções para qualquer manifestação contrária à ideologia oficial. Alberto Moby nos lembra que, “embora o Estado Novo tenha sido fruto de idéias formuladas muito antes de 1937, é a partir daí que tais idéias receberam uma roupagem oficial e foram utilizadas como instrumento de poder até 1945” (*op.cit.*, 1994: 41). Assim, pela constituição de 1937 o ócio e a vadiagem eram considerados crimes e o trabalho, um dever social, previsto no artigo 136; as greves, por sua vez, também não eram toleradas pelo governo (Paranhos, 2004: 16).

De acordo com Antônio Pedro Tota, que estudou em seu trabalho de Mestrado *O Samba da Legitimidade* de que forma a ideologia do trabalhismo e da classe dominante “foi filtrada e transportada para as classes sulbateras” (Tota, 1980: 12) e para a canção popular, a campanha propagandística desencadeada pelo DIP⁸¹ - criado em 1939 com a conivência de parte da intelectualidade artística e cultural, com o objetivo de compensar a perda de parte da hegemonia exercida pelo estado - tinha por objetivo cooptar as massas trabalhadoras difundindo pelo rádio e jornais a imagem paternalista de Getúlio Vargas como doador das leis trabalhistas. Além de censurar, o DIP dava orientação aos compositores⁸², que deviam, por exemplo, abandonar a malandragem e incentivar o trabalho, a família e o casamento.

⁸¹ Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão que exercia a censura no governo Vargas. Do momento em que foi criado pelo Decreto-lei n. 1915 em 27 de dezembro de 1939, tinha por meta “centralizar, coordenar, orientar e superintender a propaganda nacional interna e externa, e servir permanentemente, como elemento auxiliar de informação dos ministérios e entidades públicas e privadas, na parte que interessa à propaganda nacional”, além de “estimular as atividades espirituais, colaborando com artistas e intelectuais brasileiros no sentido de incentivar uma arte e literatura genuinamente brasileiras, podendo, por isso, estabelecer e conceder prêmios” e ainda “promover, organizar, patrocinar ou auxiliar manifestações cívicas e festas populares com intuito patriótico, educativo ou de propaganda turística” (Moby, 1994: 106).

⁸² Segundo a autora Ângela de Castro Gomes, “o DIP tinha um controle absoluto sobre tudo o que se relacionava com música popular: concursos, espetáculos, o carnaval e também a apresentação das escolas de samba cariocas, que passavam a desfilar no asfalto. O contato entre o DIP e os compositores populares era realizado por Heitor Villa-Lobos, e o próprio Getúlio instituiu a prática de convidar cantores e músicos populares para recepções que dava no Palácio do Catete. O contato direto povo e presidente mais uma vez se realizava sob os auspícios da personalidade paternal de Vargas e com a intermediação programática do DIP”. (citado por Moby, 1994: 107- 108).

Assim, o advento do Estado Novo buscará soluções de consenso, visando, por um lado, atender ao programa ideológico de transformar ou desfigurar a *persona* do malandro e, por outro, de desqualificar a figura do estrangeiro, incorporando o samba à “sociedade brasileira, não mais como a expressão típica da malandragem, mas como representante da nacionalidade” (Moby, 1994: 116). Por essa razão, os enunciadores da canção popular se vêem sutilmente “induzidos” a reorientar o teor de suas mensagens: o discurso de apologia ao malandro e à malandragem cede lugar ao culto ao trabalho e ao nacionalismo, cada vez mais exacerbado, como nos revela Antônio Pedro Tota:

“ Esta ideologia impregnava quase todas as manifestações da área cultural, em especial a produção da canção popular. Um levantamento das canções produzidas na época nos revelou que aproximadamente 60% delas possuíam, de uma forma ou de outra, um chamamento ideológico apontando na direção da ideologia do Trabalhismo. [...] Cooptação indireta. Não havia ligação direta entre o Departamento de Imprensa e Propaganda e o compositor, incentivando a produção de canções que veiculassem a ideologia do Trabalhismo. Nem muito menos chegava-se a proibir a produção de canções que veiculassem o sentido anti-ético da ideologia do Trabalhismo, ou seja, a malandragem, a vagabundagem. [...] Enfim, o trabalhismo estava colado ao texto da canção popular (Tota, 1980: 146).

Vale lembrar que o Estado Novo contava com ampla adesão das classes intelectual e artística pelo menos a princípio⁸³, em parte devido ao fato de que Getúlio regulamentara a profissão do artista.

⁸³ Moby reproduz um trecho do artigo *Um surto Renascentista no Brasil dos anos 30* do crítico e escritor Otto Lara Resende, publicado no jornal *A Folha de São Paulo* em 22 de novembro de 1992: “Era no tempo do ministro Gustavo Capanema, que tinha como chefe de gabinete Carlos Drummond de Andrade. Homem público que, culto, lia quatro horas por dia, chovesse ou fizesse sol, Capanema cercou-se de uma plêiade de valores. Além de Mário de Andrade, a quem coube escrever o ante-projeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [...] Foi um benemérito também na ação pedagógica da mentalidade que a duras penas começou a dar valor a nosso patrimônio cultural” (Resende, citado por Moby, 1994: 41-42).

O caso mais emblemático assinalado tanto por Tota (1980) quanto por Moby (1994) refere-se ao samba *Bonde de São Januário* (1940), de Wilson Baptista e Ataulfo Alves, que teria sofrido alterações consideráveis na letra, cujo sentido, passou do culto à malandragem para a ode ao trabalho⁸⁴. Assim, se na primeira versão o samba apresentaria a estrofe:

Quem trabalha não tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar
O Bonde São Januário
Leva mais um sócio otário
Só eu que não vou trabalhar

Por solicitação do DIP, a expressão *sócio otário* foi substituída por *operário* e *só eu que não vou trabalhar* por *sou eu quem vou trabalhar*, resultando:

Quem trabalha é que tem razão
Eu digo e não tenho medo de errar
O Bonde São Januário
Leva mais um operário
Sou eu que vou trabalhar

Não somente na letra, como também em sua estruturação musical, o samba sofreria transformações a partir de então: passa a vigorar o gênero conhecido como samba-exaltação, de caráter ufanista, orquestral, que, além de edificar as qualidades da nação, tinha como meta enfatizar os ícones de uma cultura popular, vendendo igualmente a imagem de um Brasil-exportação: gigante, tropical, mestiço, com *ginga* e sensualidade. Em 1939, Ari Barroso lança a *Aquarela do Brasil*, tida como a canção-modelo dessa fase.

⁸⁴ Assim se pronuncia Wisnik: “Nos anos do Estado Novo, há um surto de sambas que fazem a apologia de uma moral do trabalho, dentro do clima de ufanismo-nacionalismo-trabalhismo que marcava a propaganda getulista, e combatem a rica tradição da malandragem na música popular do Rio de Janeiro”. Segundo nos afirma o autor [Tota], o samba da legitimidade desvirtua a tradição legítima do samba que é fazer a apologia do samba e da malandragem.” (*op.cit.* 1986).

Em relação ao nosso corpo documental, podemos citar um outro samba de Ari Barroso, composto em 1940, também de “caráter nacionalista”, intitulado *Eu gosto do samba I e II* presente corpus deste trabalho (1940, CD 1, faixa 11); desta feita, descrevendo as qualidades do samba, da mulher e do país e contrapondo-as aos atributos de outros ritmos estrangeiros, como o *tango* (argentino), a *chanson* (francesa) e o *boogie-woogie* (americano). Trata-se de outro típico exemplo do gênero exaltação, onde a nação (= o país ideal) é simbolicamente representada por meio de signos clichês: o corpo moreno (= a mulata); a batucada (= o samba); a terra ideal (Brasil). O samba aqui é caracterizado por elementos da cultura afro-brasileira, negra e mestiça (=muamba, feitiço, mandinga), e do folclore (samba de roda) condizente com a reflexão proposta por Mário de Andrade e Gilberto Freyre⁸⁵. Assim, o enunciador, incorporando a imagem clichê de uma mulher sedutora de corpo moreno, descreve os encantamentos causados pelo ritmo do samba como uma espécie de *feitiço*, *bruxaria* – apontando para o transe, de caráter ritualístico - contra o qual nada se pode fazer, a não ser render-se. Tal como o *mulato inzoneiro* - o herói de um país mestiço -, a mulata, sedutora, simboliza a terra ideal, para onde convergem todos os desejos. Assim como a mulher, o samba enfeitiça, seduz e encanta, possuindo os mesmos poderes mágicos e as mesmas qualidades sensuais da mulata: faz estremecer, gingar, mexer, dançar, circular o veneno.

A Era Vargas assiste a seu fim com o declínio dos regimes que assolaram a Europa, o fim da II Guerra Mundial com a vitória dos aliados e, conseqüentemente, a consolidação da hegemonia norte-americana, de cunho liberal, que tornava impossível a manutenção de uma política econômica protecionista e intervencionista, sustentada pela ditadura Vargas, finalizando o chamado populismo brasileiro e a ideologia nacional-popular” (Moby, 1994: 50). No entanto, como salienta Hermano Vianna, Getúlio deixou-nos importante legado, a saber:

⁸⁵ Neste sentido, consultar “Aspectos da música brasileira”, bem como Renato Ortiz “Cultura Brasileira e Identidade Nacional”.

“O Brasil saiu do estado Novo com o elogio (pelo menos em ideologia) da mestiçagem nacional, a Companhia Siderúrgica Nacional, o Conselho Nacional de Petróleo, partidos políticos nacionais, um ritmo nacional. Na música popular, o Brasil tem sido, desde então, o reino do Samba” (Vianna, 1995).

Resta-nos, a partir de agora, examinar de que forma os enunciadores-sambistas, construíram a sua identidade com seus ritmos e sambas em francês - objeto deste trabalho - e puderam interagir com esse momento histórico.

A partir do que foi exposto, cabe-nos questionar como esse contexto incide no universo musical de que estamos tratando e vice-versa. Ou seja, como o discurso estadonovista, nacional-popular, encontra ecos no discurso da canção? Qual o papel do francês e da língua francesa neste contexto? Assim, buscamos nesta parte analisar os sambas do ponto de vista da semiótica greimasiana, na tentativa de demonstrar como dialogaram (Bakhtin) com contexto histórico em que foram produzidos, durante o Estado Novo. Por meio da análise dos três níveis do percurso gerativo, fundamental, narrativo e discursivo, pretendemos agora examinar mais especificamente a organização do discurso, buscando localizar as forças que movem as personagens no interior de cada canção do período em foco e como estas se desenvolvem enquanto atores sociais representativos de uma determinada época, que vai de 1930, com o golpe de Getúlio Vargas até a sua deposição, em 1945.

2. A filosofia de Noel Rosa

Noel Rosa é considerado um dos patriarcas do samba moderno, responsável, ao lado de Ismael Silva, pelas mudanças estéticas do gênero, tendo transformado o samba de ritmo amaxiado no ritmo “gingado”, mais condizente com o processo de urbanização da sociedade brasileira daquele momento (Sandroni, 2001: 143); além disso, trouxe a fala coloquial, a conversa informal, o tom anti-literário e a paródia para o universo da canção popular, até então

fortemente marcada por um discurso poético empolado e artificial (Sant'Anna, 1986: 196). Foi também um dos primeiros compositores a colocar em pauta a discussão sobre a identidade cultural e lingüística.

Crítico ardoroso da sociedade burguesa que se prenuncia pelo desenvolvimento de uma sociedade industrial, pelas máquinas e pela tecnologia ainda incipiente, ou ainda, porta-voz das classes menos favorecidas, da cultura do morro e da autenticidade popular, foi ainda um dos compositores que melhor pontuou a tensão entre o tradicional e o moderno (Tota, 2001), como veremos abaixo, trazendo o lirismo e a poesia dos personagens da rua, na contra-mão do capitalismo em ascensão (Máximo e Didier, 1990: 486).

Ainda segundo Tota, no plano das representações, a obra de Noel permite-nos observar o paradoxo entre o *tradicional* e o *moderno*, tensão essa que traduz o processo de urbanização por que passava a sociedade brasileira naquele momento (Tota, 2001: 08 / internet). Para o autor, ao ironizar a burguesia - naquela altura europeizada, afrancesada ou mesmo americanizada - Noel nos fez notar uma classe social sem identidade e sem lastro, sem o passado e “a tradição das burguesias forjadas nas lutas liberais de moldes europeus” (Tota, 2001 : 08).

Na opinião de Luiz Tatit (1996: 40), a canção de Noel traz ainda uma subjetividade voltada para o universo de sua vida pessoal; para ele, a dicção do compositor inaugura um outro patamar na música popular, cujo sucesso imediato junto ao ouvinte de rádio deveu-se principalmente à eficácia e a sedução de um discurso baseado na habilidade rítmica (tematização), na naturalidade entoativa, bem próxima da oralidade (figurativização) e na profundidade temática (passionalização). Para Tatit, Noel fundou uma nova matriz rítmica, apresentando soluções melódicas dentro de “um absoluto controle entoativo de suas inflexões”, ao perceber que poderia “encaixar” letras de caráter passional e afetivo dentro de linhas melódicas simples, sem grandes intervalos. Para o autor, o estilo e a genialidade do poeta da Vila, como é popularmente conhecido, sempre estiveram melodicamente comprometidos com a maneira de dizer:

“Músico espontâneo, sem contato com as correntes literárias da época (pelo menos, nada manifesto) desenvolveu com perícia ímpar o processo de recortar melodias e cobrir textos com máxima eficácia de comunicação (Tatit, 1996: 29).

De fato, em sua obra, tem-se a impressão de que as canções são exemplos de “conversas”, interlocuções naturais, daí o fato de quase não apresentarem refrão (Caldeira, 2007: 160).

Ao observamos a canção *Positivismo* (CD 1, faixa 2), de 1933, percebemos de antemão que o título traz uma clara alusão a esta filosofia ⁸⁶, fato que nos leva imediatamente a crer que os princípios do filósofo Augusto Comte (1798-1857) que influenciaram a instauração da República em 1889, e principalmente o pensamento de Silvio Romero, ainda permeavam a sociedade brasileira dos anos 30. Por outro lado, também podemos afirmar que esta corrente filosófica francesa, atendendo ao mundo “orecular” de Oswald de Andrade⁸⁷ entrou para o mundo radiofônico, tendo sido apropriada e oralizada pelo alto-falante da canção popular por meio da habilidade poética de Noel e Orestes Barbosa, que transformaram a cultura letrada em objeto de cultura popular, vulgarizando o discurso científico, e, por que não dizer, carnavalizando, de acordo com Bakhtin (1981:105), a voz, a filosofia e o

⁸⁶ Segundo o historiador Rafael Augusto Sêga, o pensamento positivista surgiu na França ainda na primeira metade do século XIX como reflexo da Revolução Industrial do século XVIII e da Revolução Francesa de 1789, preconizando o predomínio da ciência e do método empírico – onde o saber provinha da investigação de fenômenos reais (positivos), da experimentação - sobre os princípios da religião (Sêga, 2001: 01).

⁸⁷ Fazemos alusão ao Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade que valoriza o saber transmitido pela cultura oral. A Antropofagia oswaldiana tem como meta deglutir o Outro, absorvendo-o ou destruindo-o. Aqui, o parênteses talvez seja pertinente, já que seria impossível não aproximarmos a estética do samba à poética modernista, ainda que o fato possa significar apenas uma simples coincidência de datas e de ideais: os modernistas (em São Paulo) estavam tão engajados com a temática da valorização do nacional e com o despojamento da linguagem literária quanto os sambistas (no Rio de Janeiro); estes, realizaram na prática e já para uma cultura de mercado, massificada, o que aqueles cultuavam com menor âmbito de abrangência. Affonso Romano de Sant’Anna, um dos primeiros autores a tentar entender o paralelismo dos dois fenômenos estéticos, faz duas ressalvas: “A primeira diz respeito às menções que o modernistas pouco fizeram, em seus ensaios, à música popular. A segunda é relativa à técnica da poesia moderna tematizada na apropriação de temas, assuntos, personagens relativos à música”. [...] “Apesar dessas anotações, no entanto, a música popular caracterizada pelo samba e outras formas urbanas, seguia uma trajetória independente, desenvolvendo curiosamente alguns efeitos que os poetas literários também queriam com seus versos” (Sant’Anna, 1986: 186-190).

discurso de Augusto Comte. Donde se conclui que a doutrina positivista, tão disseminada no Brasil e na recém-inaugurada República, chegou aos versos de Noel e Orestes com naturalidade.

O tema em discussão na canção *Positivismo* gira em torno da separação e da troca de valores, o amor pelo dinheiro: a figura da amada (enunciário) foi ser feliz ao lado de um outro, desconsiderando a máxima de Augusto Comte, cuja filosofia colocaria em primeiro lugar o sentimento e, por último, a pujança e o poderio econômico. Ao se referir ao dístico da bandeira brasileira “ordem e progresso”, máxima da filosofia positivista, o enunciador alega ter a amada desrespeitado e invertido a seqüência de valores preconizada pelos idéias positivistas: há tensão no mundo material bem como no mundo afetivo. Portanto, enunciador e enunciário se encontram agora em posições contrárias.

Ao ser abandonado, o sujeito enunciador, despeitado e inconformado, passa a desprezar a amada (=vai), criticando o valor econômico que norteia a sociedade burguesa e que deslumbra a ex-mulher. Em relação às estruturas fundamentais, percebemos que há no texto uma relação de disjunção; o enunciador não apenas despreza a suposta amada (objeto de seu desejo) como a quer longe, sentimento que pode ser comprovado: a) pelo uso do imperativo: *Vai, orgulhosa/ Vai, coração que não vibra*; b) pelo emprego de adjetivos colocados de forma irônica; são, na verdade, antífrases dignas de um sujeito “despeitado” : *meu amor/ querida*.

Podemos observar duas categorias que se opõem e que se encontram prefiguradas da seguinte forma: /poder econômico/ X /afeto/: os termos “câmbio”, “libra”, “progresso” e “juros” estão ligados à categoria /poder econômico/ enquanto os vocábulos “amor” e “coração” prendem-se à segunda, /afeto/.

Esta oposição também pode ser verificada em nível de superfície pelas relações antagônicas entre enunciador e enunciário:

/afeto/	x	/poder econômico/
Eu	x	Outro

Na verdade, o enunciador se vale de uma metáfora – o câmbio, a moeda, as trocas comerciais – para colocar as relações amorosas no âmbito das relações econômicas e capitalistas. A amada, ambiciosa, tem preço; seu objeto-valor é o dinheiro, o que é comprovado no campo semântico pelas escolhas efetuadas: *câmbio* (no lugar de troca); *libra* (no lugar de rival); *juro exorbitante* (constituindo-se no preço de mercado que se paga pela mulher, em lugar do amor, da afetividade, de verdadeiras qualidades), *dívida flutuante* (significando a incerteza das relações, as oscilações, dos altos e baixos da vida). Há que se notar que todos os vocábulos são tomados em suas duas acepções, denotativa e conotativa, o que resulta em um discurso ambíguo, fortemente caracterizado pelo duplo sentido.

O sujeito abandonado menospreza a mulher logo na primeira estrofe, referindo-se de forma irônica ao seu fim, como atestam os exemplos de Pôncio Pilatos que, ao condenar a figura de Cristo, teria sido julgado e sentenciado ao final da vida, terminando por se suicidar; fim não menos terrível do que Joseph-Ignace Guillhotin (1738-1814), inventor da guilhotina⁸⁸, igualmente sentenciado e guilhotinado, vítima de suas próprias ações. A ironia, trajetória cega, de quem desconhece o seu fim, é cáustica, em tom sarcástico, levada às últimas conseqüências, quase exprimindo um desejo de vingança para aquela que não teve coração:

A verdade, meu amor, mora num poço
É Pilatos, lá na Bíblia quem nos diz
E também faleceu por ter pescoço
O autor da guilhotina de Paris

⁸⁸ Guilherme Gullotin (1738-1814), inventor da guilhotina, também foi guilhotinado. “A palavra passa a ser mais largamente empregada na história a partir de 1793, na França de Robespierre. Até o

Pelo que se pode inferir, antes do momento da enunciação, os personagens (enunciador e enunciatário) viviam uma relação supostamente afetiva, rompida pelo aparecimento de uma terceira pessoa que, ao trazer outro objeto-valor (o dinheiro), estabelece a clássica situação de um triângulo amoroso. No nível axiológico, há incompatibilidade entre ambos (enunciador e enunciatário):

O amor vem por princípio
A ordem por base
O progresso é que deve vir por fim
Desprezaste esta lei de Augusto Comte
E foste ser feliz longe de mim

Notam-se, pois, os pares de oposição:

Princípio	x	fim
Amor	x	progresso
Perto	x	longe

Percebe-se que o enunciador parece movido pelo despeito, sentimento que só pode ser recompensado pelo menosprezo ou pela ironia. Por esse mesmo motivo, sanciona-a negativamente, procurando afastá-la e desqualificá-la, desferindo-lhe críticas ou caracterizando-a como falsa, interesseira, “prostituída”: ela tem seu preço. Para o sambista-enunciador, trata-se de uma vilã, uma anti-heroína:

Vai coração que não vibra
Com teu juro exorbitante
Transformar mais outra libra
Em dívida flutuante

inventor da guilhotina, um cidadão francês de sobrenome Guillotin, teve sua cabeça ceifada por esse instrumento no período que se denominou de *terror*“ (Sêga, 2001).

Essa mudança na trajetória vivida pela personagem feminina – a troca de companheiro, de vida, de poder econômico, de posição social, buscando ascender socialmente provoca uma ruptura no plano narrativo (estavam juntos anteriormente), definindo antagonismos em seus percursos, de resto, já antecipados em nível profundo pela evidência das categorias /poder econômico/ x /afeto/: por um lado, o distanciamento do sujeito enunciador, motivado em dever afastar-se do objeto do seu desejo (“foste ser feliz longe de mim”; “transformar em outra libra em dívida flutuante”); por outro, o novo caminho do sujeito enunciatário em direção ao reconhecimento social. Não há e não pode haver identidade entre ambos:

Vai, orgulhosa, querida
Mas aceita esta lição
No câmbio incerto da vida
A libra sempre é o coração

A performance do narrador está engajada em denunciar a sua falsidade, associando-a a uma pessoa insensível (= *coração que não vibra*). O sujeito vive o sofrimento (a paixão) do abandono enquanto a ex-amada vivencia a felicidade e o poder, trazidos pelo surgimento de um terceiro (o rival no triângulo amoroso) que, na visão do narrador-enunciador (e no linguajar da época), é mais um “otário” que se anuncia:

Vai, coração que não vibra
Com teu juro exorbitante
Transformar mais outra libra
Em dívida flutuante

O fato de não haver vozes denota que o narrador-enunciador detém a palavra e o juízo de valor; esse recurso permite-lhe manifestar apenas um ponto de vista: o seu; é ele quem detém a *mise-en-scène* de maneira a manipular o seu interlocutor em função do objeto /afeto/; o seu ponto de vista é subjetivo.

Uma outra leitura nos é sugerida por Antônio Pedro Tota (2001) em artigo intitulado *Cultura, Política e Modernidade em Noel Rosa* (2001) ao afirmar que a temática da dívida externa brasileira foi recorrente no trabalho do compositor; para ele, o progresso valorizado pelo positivismo associava-se no Brasil, ao jacobinismo republicano. Assim sendo, o país, a pátria, assim como a amada poderia ter-se vendido às oligarquias, ao poderio econômico (o outro): o jacobinismo brasileiro, segundo assinala:

“não conseguiu livrar-nos da dívida externa em libra acumulada pelos vários empréstimos. Os juros eram exorbitantes. A revolução de 1930 retomou a política de valorização do café, produto em queda no mercado consumidor internacional arrasado pela profunda crise do capitalismo. A política de valorização do café, pela queima ou destruição da safra, alterou, ainda que não profundamente, o quadro. A dívida foi postergada: o governo Vargas tomou algumas medidas que contrariavam os interesse dos credores internacionais” (Tota, 2004: 04).

Desta forma, a figura da amada pode ser desdobrada em duas personagens; a mulher interesseira ou a nação interesseira. Essa ambigüidade é possível porque o texto admite duas leituras, projetando, por um lado, figuras voltadas para o universo das relações afetivas e, por outro, ligadas ao universo das relações econômicas. No campo semântico, os vocábulos também apresentaram a mesma dubiedade.

Por apresentar uma situação de abandono, seria de se esperar uma melodia de andamento lento com curvas melódicas acentuadas, sugerindo um estado disfórico, de disjunção, que se adequasse ao sentimento de saudade, de tristeza, de tentativa de reconquista ou de busca do objeto amado. Não é o que acontece. Aqui, a melodia, de andamento rápido, de *ethos* alegre, eufórica, parece contrariar os princípios de eficácia. Entretanto, é exatamente o andamento que muda o sentido da canção, transformando o suposto caráter passional de um sentimento de perda em um sentimento jocoso, confirmando, assim, o humor da última estrofe.

Na letra, não há perspectiva de volta, não se busca recuperar o objeto de desejo perdido. O estado de separação deve permanecer, tendo o locutor preferido envenenar-se a ser envenenado, oferecendo a si próprio o antídoto da mordida.

Os autores Maximo e Didier (1990: 247), responsáveis pela biografia do compositor ainda nos fornecem uma história curiosa a respeito da parceria deste samba. Orestes teria entregado, num guardanapo, a letra da canção a Noel, no Café Nice - ponto de encontro de compositores, também local de acordos, trocas e vendas de sambas – que, por sua vez, demorou muito para terminá-la. Desconfiado, Orestes passou a difamá-lo, acreditando que o compositor pudesse ter-se apropriado dos tais versos. Sabendo do ocorrido, Noel não procurou desfazer o mal-entendido nem reclamar a Orestes pela injustiça sofrida. Prepara apenas um recado musical, ao acrescentar uma última estrofe:

A intriga nasce num café pequeno
Que se toma para ver quem vai pagar
Para não sentir mais o teu veneno
Foi que eu já resolvi me envenenar

3. Sem tradução no idioma francês: língua, samba e identidade

Um outro aspecto levantado pelo compositor diz respeito à questão da identidade, em toda a sua abrangência: cultural, musical, lingüística. Em *Não tem tradução* (1933, CD 1 – faixa 3) também conhecida por *Cinema Falado*, Noel, ao lado de Francisco Alves e Ismael Silva, supostos parceiros, tratam da invasão cultural e da perda da identidade provocada pela sonorização do cinema⁸⁹.

⁸⁹ Ao cantar o cinema sonoro, o enunciador tematiza uma das maiores mudanças na história da humanidade, advinda primeiramente com a invenção do próprio cinema e, em seguida com o desenvolvimento da tecnologia do som, cujo impacto viria a transformar hábitos da sociedade brasileira, inaugurando, por assim dizer, a hegemonia norte-americana, jamais perdida. O cinema sonoro, diversão de massa eminentemente burguesa, chegou ao Rio em 1929, contando com a adesão imediata da sociedade brasileira (Máximo e Didier, 1990).

Neste samba, o narrador-enunciador chama a atenção para essa nova diversão e sua franca adesão pelas classes mais abastadas, questionando, por assim dizer, a invasão cultural norte-americana que influiu não apenas no gosto e nos novos hábitos da cidade como também na linguagem adotada pela população. Critica a sonorização do cinema, a incipiente indústria cultural e a penetração da cultura estrangeira no país, ironizando esses símbolos da modernidade tão bem apropriados pela classe burguesa: o cosmopolitismo, os idiomas, os ritmos estrangeiros e as novas mídias. O sambista-enunciador aborda ainda a descaracterização do povo brasileiro, a perda de uma suposta brasilidade - da língua, da música, dos costumes.

A canção se inicia com o julgamento (uma sentença); o tom parece ser o de denúncia:

O cinema falado
é o grande culpado
da transformação

O cinema é o vilão, pois, sendo falado, é o responsável direto por trazer consigo o som de outras línguas e o fascínio de outras culturas; esse contato (fenômeno de interculturalidade) desconcertante com o outro contamina e ameaça a autenticidade da linguagem, do país, da música. Para o enunciador, que parece não concordar com essa transformação, o cinema é o causador deste *bouleversement* cultural, tendo recebido até mesmo a anuência do malandro, já que este acabou adotando os ritmos americanos, como o fox-trot:

A gíria que o nosso povo criou
Bem cedo a cidade aceitou e usou
Mais tarde o malandro deixou de sambar
Dando pinote
E só querendo dançar o fox-trot

Trata-se de uma problemática voltada para as questões de língua e território, noções que, por definição, caracterizam a identidade de uma nação. Desse modo, o enunciador traz à tona a problemática da língua materna, da fala, da cultura e do lugar, colocando-nos diante de um fato contemporâneo à época, qual seja, da busca incessante de uma língua que traduzisse a sintaxe e a semântica do *falar do povo*, com todas as suas inflexões; esta, por sua vez, remete-nos à questão da identidade, simbolizada pela língua (o brasileiro), pela fala (a gíria), pela cultura (o samba), e pelo território (o morro).

À primeira vista, percebemos uma dicotomia opondo geograficamente o *morro* e a *cidade*, que, via de regra, representa uma luta de classes: de um lado, temos os habitantes do morro, que não freqüentam o cinema, aparentemente não dançam (ou não dançavam) o *fox-trot*, tampouco dominam o francês e o inglês; de outro, os burgueses, moradores da metrópole, versados em línguas estrangeiras e adeptos das novidades tecnológicas. Esta figura - o morro x a cidade - é recorrente na canção brasileira, como bem assinalou Carlos Sandroni (2001: 174).

Assim, em nível profundo, pode-se inferir uma relação de disjunção, uma vez que o enunciador dispõe os habitantes da cidade em lados contrários. A categoria semântica fundamental é /nacional/ x /estrangeiro/ ou ainda /povo/ x /elite/. Essa relação dicotômica perpassa toda a canção, sendo representada por meio de figuras que se apresentam no discurso por meio das seguintes isotopias:

/o povo/	x	/ a elite/
samba	x	fox-trot
Brasileiro	x	português, francês, inglês
morro	x	Cidade

O estado disfórico pode ser igualmente confirmado pelo tratamento pejorativo e por um certo ar de desdém com que o enunciador trata os freqüentadores da sala de cinema: *essa gente*, em franca oposição a *nosso povo*. Aliás, na mesma passagem, *Essa gente que tem a mania da exibição* devemos

ressaltar o duplo sentido (literal e figurado) do vocábulo, referindo-se, de um lado, aos esnobes, e, de outro, aos fanáticos por cinema. Essa gente, “os exibidos”, não falam o nosso idioma, a língua do morro, o brasileiro. Vale salientar ainda a inversão irônica com que o sambista-enunciador, estando sob a ótica de quem olha a burguesia do ponto de vista do morro, refere-se a esses burgueses, *essa gente*, contrariando inclusive o uso corrente da expressão com que estes locutores costumavam usualmente ver e qualificar as pessoas simples. Trata-se não somente de uma crítica ao burguês afrancesado - e agora americanizado - que rapidamente adota novos costumes, como também à sedução exercida pela arte cinematográfica entre a gente do morro, tido como reduto da cultura autêntica. Sem dúvida, há também uma crítica ao abandono dos valores nacionais:

A gíria que o nosso morro criou
Bem cedo a cidade aceitou e usou
Mais tarde o malandro deixou de sambar
Dando pinote
E só querendo dançar o fox-trot

Ao entrar em conjunção com o *fox-trot*, o malandro estabelece naturalmente uma relação de disjunção em relação ao samba.

Nas telas de cinema, há também uma predominância lingüística trazida pelo som, reproduzindo, incorporando e popularizando novas falas - linguagens e modos de dizer - , até então desconhecidos ou dominados apenas por uma pequena parcela da sociedade. A esse fato, o enunciador contrapõe a fala e a gíria do morro que não encontra paralelos na língua portuguesa, tampouco pode ser traduzida para o francês: esses não dominariam a linguagem da alma, uma vez que a voz *macia* é ligada ao afeto, aproxima, eliminando distâncias:

Essa gente hoje em dia
Que tem a mania
Da exibição
Não se lembra que o samba
Não tem tradução no idioma francês

Tudo aquilo que o malandro pronuncia
Com voz macia é brasileiro,
Já passou de português

Assim, o enunciador busca uma nova fisionomia para a língua materna - o brasileiro, com suas gírias, sotaques, inflexões, sintaxe e sentimento - enquanto instrumento delimitação de território, que se opõe diametralmente às línguas estrangeiras, inclusive o português de Portugal. O enunciador-sambista prega abertamente a dessacralização da língua portuguesa baseada nos moldes da norma culta.

O campo semântico se encontra assim dividido: por um lado, a gíria (variante lingüística, jargão, registro familiar, o brasileiro); por outro, o idioma (francês, inglês, português), sem contar a transposição, a tradução, e a pronúncia (a voz macia).

Curioso notar que o enunciador esbarra intuitivamente em conceitos fundamentais desenvolvidos pela Lingüística tais como a oposição *língua e fala* de Ferdinand de Saussure⁹⁰, a arbitrariedade do signo, a questão dos registros e variantes lingüísticas (a gíria do morro), a norma culta (o português), os problemas da tradução, a polifonia discursiva de Mikhail Bakhtin (= *o amor pra chuchu*, o linguajar do povo), bem como a heterogeneidade da cadeia enunciativa (*I love you, alô boy, alô johnny*). Essas heterogeneidades discursivas representadas por um processo de contato e hibridização lingüística (a voz do outro, a língua dentro da língua) e pelas rimas inusitadas, nada puristas - *pinote/ fox-trot I love you/ pra chuchu; Alô Johnny/ telefone* - , além de causar certo estranhamento, provocam efeito irônico: não é conversa real, de verdade; só pode ser mediatizada via telefone, caracterizando uma farsa. Daí o efeito inesperado, de humor:

Amor lá no morro é amor pra chuchu

⁹⁰ Para Saussure, a *fala* é vista como a manifestação da *língua*, entidade que está presente entre os falantes enquanto possibilidade e projeto potencializado. Pressupõe-se que o enunciador não queira uma língua rebuscada, rígida, mas direta, que fale ao coração. Por esse motivo, brinca com a noção de *significante e significado*, com o sentido das palavras, como por exemplo no verso : *amor lá no morro é amor pra chuchu*, que segundo ele, é proferido com emoção.

As rimas do samba não são “I love you”
 E esse negócio de “alô”, “alô boy”, “alô Johnny”
 Só pode ser conversa de telefone

Assim *cinema* e *telefone* representam não somente ícones da modernidade como também interferem diretamente no comportamento sócio-cultural, projetando modos de ser e de falar. Trata-se, pois, de registros lingüísticos caracterizando uma polifonia interdiscursiva (como quer Bakhtin), representada pela isotopia:

/nacional/	x	/estrangeiro/
amor <i>pra chuchu</i>	x	<i>I love you</i>
registro familiar	x	norma culta
gíria	x	português (lusitano)
Pronúncia	x	tradução
Emoção	x	Razão

O plano narrativo parece confirmar o que já havia sido prenunciado nos níveis fundamental e discursivo, onde podemos observar dois programas nitidamente contrários: o do sujeito enunciador (o protagonista e malandro sambista) que tem a função de resistir à proposta do segundo programa, qual seja, a transformação cultural trazida pelo cinema (o anti-sujeito, antagonista e vilão nesta história) cujo propósito seria o de invadir, modificar, dividir - colocando em disjunção - , a sociedade brasileira e a cultura nacional. Como consegue? Por intermédio da aceitação da sociedade que, aos poucos – primeiramente junto à burguesia, depois junto à malandragem - , vai seduzindo as classes populares através das novas máquinas (o telefone), das novas mídias (o cinema) das novas falas (alô), aliciando inclusive Risoleta e o malandro do morro.

Para competir com o outro, com aquilo que vem de fora, o enunciador é obrigado a fazer malabarismos como cantar uma falseta⁹¹ para a personagem

⁹¹ Falseta: ritmo espanhol do flamenco caracterizado pelo improvisado.

Risoleta⁹² que, embora encantada, ainda resiste aos apelos do estrangeiro. O enunciador também denuncia a fuga do malandro, que, igualmente seduzido, teria abandonado o samba e suas origens:

Mais tarde o malandro deixou de sambar
Dando pinote
E só querendo dançar o fox-trot

Pontuando a relação entre samba e língua inglesa, a autora Vera Lúcia Menezes de Oliveira e Paiva⁹³ registra o aparecimento do idioma inglês na música popular a partir da década de 20, assinalando sua intensificação nos anos 30, com o advento do cinema falado e da adesão da elite brasileira ao chamado *american way of life*; ilustra sua argumentação, citando este samba e ainda *Canção pra inglês ver* (1932) de Lamartine Babo, e destaca a passagem do emprego do francês para o inglês:

“A partir da década de 30, intensifica-se a influência americana através do cinema falado. O *american way of life* é glorificado em nossas telas e a elite, que até então usava e abusava dos empréstimos em língua francesa, adere à moda do inglês exportado pelos Estados Unidos. O samba, sempre atento às influências culturais e ao comportamento da classe dominante, nunca perdeu a oportunidade de criticar e denunciar o que era considerado índice de aculturação” (Paiva, 1995: 2).

Para terminar, podemos afirmar ainda que outra temática subjaz à questão da identidade, qual seja, a *tradição x modernidade* que se prende igualmente à

⁹² Cantora que aparecerá em pelo menos quatro sambas repertoriados neste corpus. Trata-se de uma personagem real que simboliza a música popular em suas origens. Dados colhidos na Dicionário Cravo Albin digitalizado: “Atuou nas duas primeiras décadas do século XX e foi uma das intérpretes da compositora Chiquinha Gonzaga, de quem gravou canções e fados. Também cantou e gravou em dueto com o conhecido cancionista Eduardo das Neves. Estreou em disco em 1912, quando gravou na Odeon a canção *Up to date*. [...]”. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira* www.dicionariompb.com.br. Data: 06.08.2007.

⁹³ Paiva defende a idéia de que o samba, “ao tomar para si o papel de defensor da cultura brasileira insurgindo-se contra o modismo do uso indiscriminado de vocábulos da língua inglesa” termina criticando as próprias classes populares e contribuindo para propagar o preconceito contra essas mesmas classes (Paiva, 1995: 1).

categoria /povo/ x /elite/: os burgueses tendem a aderir às inovações enquanto o povo mostrou-se mais conservador e tradicional. Temos então:

/tradição/	X	/modernidade/
conversa real	X	Conversa por telefone
conversa não mediatizada	X	Conversa mediatizada
verdadeiro	X	Falso

Concluimos que o enunciador-sambista começa e termina seu discurso afirmando que “o samba não tem tradução”, é algo que se sente e com o qual se pode identificar; que não se explica *na língua brasileira*, mas é carregado de afeto e sentimento. No cinema, o cidadão brasileiro (do morro) não se vê, não se ouve e não pode se sentir representado; por isso, rechaça os estrangeirismos, o colonialismo e a invasão cultural e lingüística trazida por esta indústria cultural, bem como a adesão da burguesia. O significado de estrangeiro nesta canção, assume igualmente outra conotação, podendo ser entendido como *tudo aquilo que é exterior e foge à esfera do morro*. Mais uma vez voltamos à problemática predominante, a luta de classes, ou o /povo/ versus a /elite/ .

4. Os sambas em francês da Era Vargas: “o nacional x o estrangeiro” ou “o povo x a elite”

“Em vez de olhar de frente esse processo, o programa musical nacionalista resiste até quando pode, de forma bastante compreensível, diga-se, ao deslocamento sofrido pela arte na modernidade capitalista, procurando desviar os seus sinais na direção de uma investidura cívico-pedagógica que buscará apoio no Estado forte carente de legitimação. Com isso, recusará junto com Platão, as inovações musicais que sinalizam o desenvolvimento da linguagem por um lado (na forma da vanguarda radical atonal), e as músicas “popularescas”, carnavalescas e outras que denunciam o caráter multiforme das interpenetrações lírico-satírico-paródico-festivas da música popular urbana”
(Wisnik, 1983: 149)

Examinemos agora como procedeu a canção em seu discurso específico e de que forma foi reveladora de uma ideologia contrária à influência estrangeira e aos estrangeirismos, constituindo-se num discurso de identidade nacional, condizente, como dissemos, com o ideal de povo, com a criação do mito da mestiçagem e com a invenção do próprio samba. Este é o caso, por exemplo, de “*Tem Francesa no morro* (1932, CD 3 , faixa 2) de Assis Valente :

Donê muá si vu plé (= Donnez-moi s’il vous plaît)

Lonér de dancê avec muá (=l’honneur de danser avec moi)

Dance ioiô, Dance iaiá (=danse ioiô, danse iaiá)

Si vous frequente macumba (= si vous fréquentez macumba)

Entrez na virada et finis pur sambá (entrez et finissez par)

Tem Francesa no morro, maxixe gravado por Araci Cortes em 1932 pela gravadora Colúmbia, marca a estréia do compositor Assis Valente (1911 - 1958) na música popular brasileira, tendo sido exibida na revista musical de mesmo nome⁹⁴.

⁹⁴ A canção não fez o estrondoso sucesso que se imaginava. Em 1967, Araci voltaria a gravá-la para o espetáculo *Rosa de Ouro 2*, conforme apresentamos neste catálogo: “Acanhado e tímido a

A cronologia dos sambas parece apontar esta composição como uma das primeiras na música popular a parodiar línguas estrangeiras - ao lado de *Canção para inglês ver* (1931-1932), de Lamartine Babo - inaugurando, por assim dizer, uma “onda nacionalista”, condizente com a época. Outras composições satíricas no mesmo estilo apareceriam a seguir: seis meses mais tarde, o próprio Assis escreveria *Good-bye, boy* (1933) entregue a Carmen Miranda; na sua esteira, Noel faria *Não tem tradução* (1933), também catalogada em nosso estudo e analisada no item anterior, e, ao lado de Vadico, comporia *Tarzan, o filho do alfaite* (1936), ironizando o herói de Hollywood. Em 1937, Carmen Miranda registraria *O samba e o tango*, de Amado Régis.

O tema parece ser uma sátira à elite cultural brasileira que comumente fazia uso de estrangeirismos, principalmente em língua francesa. Época dos *dancings*, dos cabarés, dos salões e das revistas musicais, locais em que se ouviam polcas, tangos e maxixes, ritmos para se dançar. Como cronista da vida noturna carioca, Assis descreve uma cena de cabaré, dando voz a um sujeito enunciador, um dançarino, que convida uma bailarina, supostamente francesa, para dançar; ambos, de acordo com os indícios, atores sociais pertencentes às camadas populares. A classe dominante, por sua vez, também aparece representada nesta dança, pelas figuras de *ioiô*, *iaíá*, (= *sinhô*, *sinhá*) formas de tratamento com que os escravos costumavam se referir aos seus senhores. É de se imaginar que esses personagens aí referidos - *ioiô* e *iaíá* - também tenham aderido à dança do maxixe.

princípio, Assis Valente procurou pela atriz no Teatro Recreio e mostrou-lhe o samba: ‘Ela pediu que eu cantasse e quis ver a parte de piano. E começou a rir da letra, que eu também achava engraçada. Percebi que a coisa estava se encaminhando, embora até então ela não tivesse sequer olhado para a minha cara.’ A cantora não disse mais nada. Levou consigo a parte de piano escrita por Pixinguinha. Dias depois, Assis foi convidado (e exibiu o telegrama cheio de vaidade a todo mundo) a ir à gravadora Colúmbia para assinar o contrato, assistir a ensaios e ouvir a gravação da música. ‘Eu fiquei surpreso’, contou Assis depois. ‘Ela valorizara duas vezes mais o que eu tinha feito’. Mas gravada e lançada na praça, a sátira musical não teve a repercussão esperada junto ao público”. Gomes, Dulcinéia Nunes / Silva, Francisco Duarte *A jovialidade trágica de José de Assis Valente*. Editora Martins Fontes/ Funarte. Rio de Janeiro, 1988, p. 47.

Sendo um ritmo cadenceado, letra e música reiteram esse aspecto dançante, coreográfico, sensual, apelando para os sentidos, onde se notam o ritmo sincopado e as repetições por meio do refrão; segundo Tatit, temos aqui um processo de tematização. A melodia, por sua vez, é próxima da fala, lembrando uma conversa, ou um convite à dança, caracterizando, também, um processo de figurativização.

O título é, por si só, indicativo de um fenômeno de interculturalidade: a francesa subiu o morro para dançar um ritmo nacional. Trata-se, a nosso ver, de uma francesa atípica, abasileirada, que, pelo que se pode inferir, além de infiltrar-se na favela, freqüentava rodas de macumba⁹⁵, fato que pode ser evidenciado pelos versos:

Si vous frequente macumba (= si vous fréquentez macumba)
Entrez na virada et finis pur sambá (entrez et finissez par)

Analisando os procedimentos colocados em jogo pelo enunciador, destaca-se uma inter-relação dialogizada por meio não apenas de duas vozes, mas de interlocutores que dominam línguas diferentes. A língua empregada é o francês, aportuguesado, constituindo novamente um processo de hibridização lingüística ou um fenômeno de heterogeneidade mostrada (Cf. Batkthin e Authier-Revuz).

Trata-se de um processo interdiscursivo polifônico de desconstrução da língua francesa, onde predominam anarquia lingüística e inversão de valores: o *classique est dansé* “em cima de mesa”. O tom é o de paródia na acepção do termo: a língua francesa é mal empregada, transcrevendo, arremedando, por meio de uma fala que transgride a norma, uma suposta sonoridade que mimetiza alguns sons do francês, deixando ressoar um eco (uma imitação), mas não a língua efetiva.

⁹⁵ Aqui, muito provavelmente o termo *macumba* queira dizer simplesmente roda de samba. Porém, há que se notar uma outra acepção, mais voltada aos rituais africanos do candomblé, também praticados no Rio de Janeiro no início do século XX.

Com efeito, verificamos uma total transgressão às regras gramaticais. A ortografia “bizarra” (guardando, no entanto, a consonância sonora), a confusão no emprego dos pronomes *tu* e *vous*, o mal uso de estruturas e articulações lingüísticas (*je me vá* querendo dizer “je m’en vais”), a regência inadequada na articulação sintática de algumas frases (tais como, *finis pour, ao invés de finissez par*), ou ainda, a mistura com o português, incorporam a sátira e a paródia ao samba. De fato, é no plano da expressão que a paródia se evidencia, constituindo-se num pastiche fonético. Seria possível para um falante de língua francesa compreender este discurso?

Bakhtin considera a paródia uma figura aliada ao gênero cômico-sério e à sátira menipéia, não podendo ser dissociada do fenômeno da carnavalização (1981: 20-31); o carnaval, por sua vez, é o grau máximo de inversão em um processo cultural, forma pela qual as classes inferiores satirizam seus superiores hierárquicos. Neste caso também - como quer Bakhtin - invertem-se os papéis, de língua culta – traço distintivo do idioma francês no Brasil - a língua passa a estar na boca do povo. Vale lembrar ainda da noção de carnavalização oswaldiana, de caráter antropofágico, onde a apropriação do discurso deste outro tem por objetivo degluti-lo, como dissemos.

Justamente por se tratar de uma paródia, o tema parece deslocar o eixo de significação para um embate lingüístico, entre o português e o francês, ou seja, entre a língua materna e a língua do outro. Mais uma vez a questão da busca da identidade perpassa esse universo cancional. Porém, outros elementos estão em jogo. O sujeito enunciador não transgride apenas as regras gramaticais e lingüísticas. Ao chamar para si a *petite francesa* para dançar *em cima de mesa*, busca o contato corporal e coloca o mundo do avesso, transgredindo os bons costumes.

Se a língua estrangeira é por definição o lugar do outro, do diferente, estabelecendo com a língua materna um jogo de polaridades em que se observam tanto o confronto quanto a assimilação (Revuz, 1998: 220), é de se supor que o

enunciador, ao colocar em cena toda uma estratégia lingüística queira atingir determinados objetivos: o interlocutor tenta (jocosamente) falar a língua de sua interlocutora, tentando trazê-la para si, manipulando-a, seduzindo-a. Assim, é por meio do idioma, o francês, que o protagonista se aproxima de seu objeto do desejo (o objeto valor): a língua francesa funciona como uma aliada nesta conquista. Dominar a língua significa também dominar a dama. Aliás, o interlocutor vai mais além em sua intenção, propondo, além da dança, uma mistura: de raças e de línguas. Trata-se igualmente de um convite para que a francesa adote a cultura brasileira. Ao que tudo indica, a dama foi conquistada.

Percebemos inicialmente que a canção apresenta uma relação de disjunção entre o sujeito e o objeto, uma vez que o sujeito enunciador propõe, ao ritmo do maxixe, uma aproximação (a dança) com o enunciatário (a francesa, alvo de seu desejo), onde se notam as seguintes isotopias : / lonér de dancê/; /entrê na virada/ ; / sambá/ ; /dance/ ; todas significando “dançar”.

A categoria semântica fundamental é novamente /nacional/ x /estrangeiro/⁹⁶. Esta dicotomia também pode ser evidenciada no plano discursivo através da observação de uma outra oposição, já referida, entre as línguas portuguesa e francesa, em choque “harmônico”⁹⁷ ao longo de todo o trajeto melódico. No plano discursivo, temos, pois, de um lado, as figuras ligadas ao elemento nacional; de outro, os ícones da cultura estrangeira, aqui representada pela cultura francesa. Assim, podemos verificar os seguintes pares de opostos:

/nacional /	X	/estrangeiro/
cultura brasileira	X	cultura francesa
Macumba	X	danse classique

⁹⁶ Esta categoria (/nacional/ x estrangeiro/) irá permear praticamente todos os sambas da Era Vargas.

⁹⁷ As aspas se devem ao fato de que as estruturas lingüísticas se defrontam, mas, ao mesmo tempo, parecem se acomodar ao novo resultado: os idiomas também dançam, entrelaçando-se. Que interlocutor não compreenderia o convite, a intenção?

O sujeito quer (sabe e pode) dançar, pois está tomado pelo desejo da francesa, daí o fato de querer colocá-la em cima da mesa. Pode-se depreender daí uma segunda leitura: seria ela uma prostituta? Vale lembrar que o termo *francesa* era o epíteto com que as mulheres consideradas de *vida fácil* eram eufemisticamente conhecidas e denominadas no início do século XX. Não podemos esquecer que o maxixe deu seus primeiros passos no bairro da Cidade Nova, zona portuária e conhecido local de meretrício, conforme já dissemos.

Porém, o desejo inicial da contra-dança, apesar de atravessar toda a canção, não é satisfeito, pois o enunciador não realiza o seu querer: a interlocutora e possível parceira não sabe e não pode dançar:

Si vu ne pê pá dancê
Pardon ma cherrie
Adieu je me vá

Desta forma, a relação sujeito/objeto permanece disjuntiva, embora o fato não pareça ter abalado o enunciador: esse mesmo sujeito dissonante em relação à *petite francesa*, encontra-se em conjunção com seus próprios valores nacionais (a dança do maxixe, a língua portuguesa). No contexto de uma ideologia voltada para o nacional -popular, a escolha de uma paródia significou uma estratégia com que o sujeito enunciador finge dominar o idioma francês, tanto para seduzir quanto para satirizar⁹⁸.

Com o fechamento do Congresso e a instauração de um regime ditatorial, em 1937, a canção popular sofre abalos em sua força enunciativa e temática, voltada para a malandragem e a orgia (Tatit, 2004: 78). Incentivados pelo DIP e pela política promovida pelo Departamento de Estado norte-americano durante a

⁹⁸ Nesse sentido, podemos afirmar que Assis Valente já realizava a malandragem, a transgressão e, de certa forma, a Antropofagia de Oswald de Andrade, adiantando-de ao Modernismo e à Tropicália. Ver Affonso Romano de Sant'Anna (Sant'Anna, 1986:183) que, ao comparar Poesia Moderna e Música Popular, estabelece um paralelo entre os procedimentos irônicos empregados tanto no Modernismo quanto na Música Popular. O poeta Oswald de Andrade, juntamente com seus

Segunda Guerra, alguns compositores, como dissemos, aderem a esse nacionalismo exacerbado, projetando no discurso da canção a imagem de uma país grandioso, cosmopolita, desenvolvido, que tem no gênero *exaltação* a sua tradução mais legítima. Historicamente este gênero de samba é considerado o “cartão-postal” do Brasil, cultuado principalmente a partir de 1939, como resultado da chamada política da boa vizinhança⁹⁹, da qual Carmen Miranda e Ari Barroso são os maiores representantes.

Como dissemos, em 1940, Ari Barroso compõe *Eu gosto do samba I e II* (1940, CD 1, faixa 10), na mesma linha de *Aquarela do Brasil* (1939), também de sua autoria, exaltando as qualidades do samba, da mulher e do país e contrapondo-as aos atributos de outros ritmos estrangeiros, como o *tango* (argentino), a *chanson* (francesa) e o *boogie-woogie* (americano). O samba aqui é caracterizado por elementos da cultura afro-brasileira, negra e mestiça (=muamba, feitiço, mandinga), e do folclore (samba de roda), imagens que se coadunam com o que pregava Mário de Andrade e Gilberto Freyre¹⁰⁰.

Samba, pátria e mulata são imagens que se fundem num só corpo, isotopias que remetem ao mesmo topos: o Brasil idealizado. Nesta metáfora do idílio tropical, tudo conflui para um mesmo lugar: o corpo da mulher, o corpo do samba, o corpo da pátria. A correlação entre samba e mulata pode ser identificada pelo uso das seguintes figuras:

- . o corpo moreno (a pele)
- . a batucada da cuíca, do pandeiro e do tamborim (a pele do instrumento)

textos e estudos teóricos, tem grande correlação com a obra tropicalista de Caetano Veloso e Gilberto Gil, principalmente.

⁹⁹ Programa instaurado pelo governo norte-americano, a fim de aproximar e promover as relações econômicas e culturais entre os Estados Unidos e a América Latina, realizadas sobretudo no cinema de Walt Disney, tendo nas figuras de Carmen Miranda e Zé Carioca a imagem do Brasil, e até certo ponto, do continente latino-americano (Souza, 2001:42).

¹⁰⁰ Neste sentido, consultar “Aspectos da música brasileira”, bem como Renato Ortiz “Cultura Brasileira e Identidade Nacional”.

Antes de iniciarmos a análise propriamente dita, convém esclarecermos que este samba é composto por duas partes distintas: a primeira, totalmente em português, tendo por objetivo “glosar” as qualidades do samba, do país, da mulata, enquanto a segunda é formada por um tango argentino (cantado em castelhano), de uma *chanson française* (interpretada em francês) e de um *boogie-woogie* (cantado em inglês), que fazem o contraponto ao que foi exposto na primeira parte, do qual extraímos o trecho:

Eu gosto do samba
Até parece muamba
Feitiço, despacho, mandinga
Eu estremeço toda no samba de-roda
Que ginga, que ginga ai, ai

[...]

J'attendrai le jour et la nuit
J'attendrai ton retour
J'attendrai car l'oiseau qui s'enfuit
- *Et vous aimez ça?*
Monsieur, madame ?

A cada intervenção em língua estrangeira, em que se dirige ao suposto ouvinte (enunciatório e destinatário) com uma pergunta (= “Le gustó?” ; “ Vous aimez ça ?”; “ Did you like it?”) a interlocutora (sujeito enunciatador) volta imediatamente ao samba e à língua portuguesa; a conjunção *mas* parece pontuar a oposição, para que a interlocutora reinicie a sua apologia. O tonema ascendente acompanhado de prolongamento da nota significa emoção e hesitação, na tentativa de explicar que pode até haver envolvimento por outra cultura, porém o samba é o lugar de origem. Neste trecho se encontra toda a passionalização da canção: o coração, a sua identidade pende para o próprio país.

Mas ... eu gosto do samba ...

[...]

A categoria semântica fundamental mais uma vez oscila entre o /nacional/ e o /estrangeiro/, o /eu/ e o /outro/ , que podem ser assim desdobrados:

/nacional/	x	/estrangeiro/
Samba	x	Tango
Samba	x	chanson
Samba	x	boogie-woogie

Assim sendo, no nível discursivo, temos: *batucada*, *cuíca*, *pandeiro*, *tamborim*, para samba; *terra ideal*, para Brasil, *corpo moreno*, para mulata e, finalizando, *moamba*, *feitiço*, *despacho*, *mandinga* para a magia que inebria. A alteridade, por sua vez, é simbolizada pelos ritmos do tango, da *chanson* e do *boogie-woogie* interpretados em suas línguas respectivas. Interessante notar a preocupação do enunciador em reproduzir todas as falas, criando um discurso polifônico que se verifica, por exemplo, pela “intromissão” das línguas espanhola, francesa e inglesa. Cortando igualmente a cadeia enunciativa, o *eu* enunciador reproduz igualmente o linguajar do interior, a fala do homem simples (“*óia a cuíca*”), e ainda, por meio de onomatopéias, mimetiza os sons dos instrumentos de percussão e de uma batucada, elementos que nos remetem ao folclore (o samba-de-roda), aos ícones uma cultura autóctone, não-mediatizada. Trata-se de um simulacro de algo natural, como se esta cultura folclórica ainda estivesse intacta; com efeito, a contradição reside no fato de que o samba foi gravado, fazendo parte de uma recém-criada indústria cultural.

No plano narrativo, não há busca: sujeito e objeto estão em plena consonância. O estado é, portanto, eufórico, podendo ser comprovado tanto pela letra – a plenitude entre sujeito e objeto, o enunciador e sua terra ideal - , quanto pela seqüência rítmico-melódica, sincopada, de *ethos* alegre, traduzindo a ginga, a malemolência, a sensualidade desta mulher, feliz consigo própria. Trata-se de um processo de tematização.

Notamos então que, se o samba tem poderes mágicos, que enfeitiçam, transforma-se em objeto-valor, aquele que traz o que se quer. O samba mexe, é erótico, tem qualidades pulsantes e afrodisíacas e também envenena. Pelo samba se chega ao prazer, à felicidade, ao estremecimento, ao gozo, ao transe. Até mesmo os advérbios dançam, adquirindo movimento sensual: deliciosamente, malemolentemente, maliciosamente, assustadoramente, formando um ato contínuo, uma vertigem quase sem controle.

Um tipo de humor mais incisivo, opondo novamente as categorias /povo/ x /elite/ aparece novamente no samba-choro *Menina Fricote* (CD 1, faixa 8), já mencionada. Composta por Henrique e Marília Batista, foi gravada originalmente por Araci de Almeida em 1940.

Parodiando símbolos da cultura francesa, neste caso, a cantora Lucienne Bayer (1901-1983) e a opereta "*Parle-moi d'amour*"¹⁰¹, gênero muito apreciado no início da radiofonia no Brasil, observamos desde o início uma crítica explícita. De fato, estamos diante de uma canção cujo tema principal satiriza a adoção de uma cultura estrangeira como um dos mecanismos de aquisição de status por uma certa camada social, a elite, ou ainda, por outras classes sociais que querem se fazer passar por esta elite, adotando gestos, frases e gostos alheios ao seu meio social e cultural, estando, portanto, *desterritorializadas*, fora de lugar. Por essa razão, o enunciador anuncia a doença da personagem Risoleta¹⁰² (enunciatório).

Observa-se então a trajetória dessa personagem em busca de ascensão social que, negando sua origem e sua classe, encontra-se em dissonância com as camadas populares da sociedade brasileira e com a ideologia nacional-popular, de valorização do ideal de /povo/ e dos símbolos nacionais. Em contraposição à figura do malandro (regenerado), temos aqui uma figura feminina, personagem julgada negativamente por não corresponder à imagem de mulher preconizada na época. Risoleta representa a típica "malandra", figura oposta à personagem Amélia, por

¹⁰¹ Símbolos de cultura e elevação social em voga na época.

exemplo, ideal de mulher projetado nessa fase, como no samba *Amélia* de Mário Lago. Podemos dizer que a personagem é a contrapartida da senhora do lar proletário que personificava a imagem da mãe e da dona de casa em pleno acordo com os padrões de comportamento instituídos.

Uma primeira leitura do texto permite-nos afirmar que, no plano discursivo, o destinador da canção dá voz a um protagonista (o “eu” enunciador) que narra em primeira pessoa a mudança de rumo e a adoção de novos valores, supostamente sofisticados porque estrangeiros, pela personagem Risoleta. A personagem, que ainda resistia heroicamente no samba *Não tem tradução* (1931), agora sucumbe totalmente aos apelos da língua francesa.

No nível profundo, o texto se inicia por uma relação de distanciamento (um estado disjunto), onde o eu enunciador despreza e critica (uma sanção negativa) a transformação de Risoleta, agora *contaminada* por uma elite e por valores distintos aos que possuía antigamente. Este aspecto pode ser inferido pelas isotopias /doença/; /prosa/; /pose/; /fricote/; /chiquê/, todas com valor pejorativo (*prosa*= lábria, conversa fiada; *pose* = esnobismo; *fricote* = manha, dengue, luxo). A categoria semântica fundamental presente em *Menina Fricote* é, mais uma vez, /povo/ x /elite/, ou ainda, /nacional/ x /estrangeiro/. Esta oposição permeia toda a canção e pode ser verificada através da observação de figuras que aparecem projetadas no plano discursivo. Assim, os termos “samba” e “português” estão ligados à categoria semântica /povo/, enquanto que “opereta”, “argent” (dinheiro, em francês), “cassino” e “francês” (idioma) associam-se na superfície do discurso à categoria semântica /elite/.

A mudança de trajetória instaura uma relação de disjunção, em relação à personagem Risoleta, perpassa toda a canção e parece não se resolver ao final, momento em que o enunciador se dirige à própria personagem para lhe dizer que não quer mais nenhum contato:

¹⁰² Cantora do início do século já citada anteriormente.

Nerusca, menina, não venha pra aqui
A me chamar de très joli,
Porque eu não sou mon chéri
E língua estrangeira eu nunca entendi.
- Larga essa papa de oui.

Antes do momento da enunciação, pressupõe-se que a personagem focalizada vivia em harmonia com o valor samba: se não canta mais, é porque antes cantava. Trata-se, portanto, de uma ruptura, não sem alguns entraves durante o percurso: os dois personagens (actantes) rompem, por incompatibilidade de valores. Não há propriamente falta; o afastamento parece ser satisfatório. O estado é disfórico, confirmado por um julgamento negativo (Risoleta agora é “cheia de prosa”, “cheia de pose”) e pela vontade de continuar da mesma forma (uma acomodação à situação):

Se acaso me encontra
Me pede emprestado
Diz que é minha fã
Mas eu lhe digo até amanhã

Porém, esse mesmo sujeito disfórico em relação ao enunciatário Risoleta, está em conjunção com seus próprios valores (o samba, a sua classe social, a sua língua). De fato, a oposição entre /povo/ e /elite/ ou ainda /nacional/ e /estrangeiro/ delineia um modo de existência dos valores axiologizados pelas categorias fóricas : do ponto de vista do enunciador *samba e língua portuguesa* (representando o povo) recebem um tratamento eufórico, ao passo que *opereta e francês* (simbolizando a elite) recebem um tratamento disfórico. Deste conflito, /povo/ x /elite/, decorrem outras oposições: nacional x estrangeiro; português x francês; samba x opereta.

Dada ainda a categoria semântica /natureza/ x /cultura/, o enunciador, quando diz à Risoleta “*larga essa papa de oui*”, nega a cultura e afirma a natureza

(os valores da língua materna e de sua identidade). Esta oposição regula os diferentes sentidos superficiais:

/eu/	X	/outro/
Identidade	X	Alteridade

No plano discursivo, *Menina Fricote* é a história de um “eu” enunciador que manipula o seu enunciatário em função do objeto de valor povo, aqui entendido (aqui entendido como nação).

Em se tratando de uma conversa (uma interlocução), logo de início nota-se uma *debreagem enunciativa*¹⁰³ caracterizada pela presença de marcas explícitas da enunciação enunciada que, por outro lado, evidenciam o gênero musical samba-de-breque. As principais marcas enunciativas desta situação locutiva são as seguintes: narração em primeira pessoa, pressupondo, naturalmente um interlocutor na segunda (= não sei que doença deu na Risoleta); utilização de marcadores de tempo evidenciando o momento aqui/agora (= “que agora só gosta de ouvir opereta”); uso de dêiticos (= “porque eu não sou *mon chéri*”); uso de vocativos e imperativos (= “...nerusca, menina, não venha pra aqui...”); presença de indicadores de gestualidade (“não venha pra aqui, não”); uso de gírias e expressões coloquiais (“..cheia de prosa / cheia de orgulho / cheia de chiquê/ e faz fricote como quê..”).

Ainda no que diz respeito à escolha do léxico em francês, observamos que ora o tratamento dado à língua é irônico (“bem”; “atchém”; “le chien”), ora é de desdém (na última estrofe, os termos “très joli” e “mon chéri”, normalmente

¹⁰³ “Quando o enunciador projeta no texto um narrador que fala em primeira pessoa (virtualizando, portanto, um narratário em segunda pessoa, instruindo de maneira privilegiada a enunciação enunciada, temos um caso de *debreagem enunciativa*. Esse processo é enriquecido geralmente, com as projeções simultâneas das categorias do tempo e do espaço em suas formas também presentificadas : *aqui e agora*, respectivamente” (Tatit, 1997).

carinhosos, denotando intimidade e proximidade, são ironias quando proferidos pelo enunciador).

No plano narrativo, o “eu” narrador descreve essa mudança de rumo da personagem Risoleta: ela passou ou *almeja passar* de uma classe social para outra. A transformação em seu programa narrativo instaura o conflito entre os actantes e define, por assim dizer, incompatibilidades modais em seus percursos narrativos, de resto, já anunciados, em nível profundo pelas categorias /povo/ x /elite/ ; /nacional/ x /estrangeiro/; /identidade/ x /alteridade/ .

A narrativa é recortada por três tempos : antes, durante e depois. O espaço definido é o aqui (representando a classe popular) e o lá (o cassino, simbolizando o lugar da elite). Num tempo anterior, pressupõe-se que Risoleta cantava samba e, portanto, estava próxima do sujeito. A partir do momento em que se dá a ruptura, definem-se então dois programas narrativos distintos: por um lado, temos o afastamento do sambista enunciador – causado pelo não reconhecimento da nova Risoleta - o querer desmarcar sua antagonista e por outro, a performance de Risoleta em busca de reconhecimento social. Não há mais elo de identidade entre ambos, pois não comungam do mesmo objeto-valor.

RISOLETA ANTES (em conjunção com o sujeito)	RISOLETA AGORA (em disjunção com o sujeito)
cantava samba	não canta mais samba
ouvia samba	agora só gosta de ouvir opereta

Neste sentido, observamos ainda que o sujeito, em conjunção com os valores de sua classe social, pretende fazer com que Risoleta entre em disjunção com a cultura estrangeira (*Larga essa papa de oui...*), ou seja, o seu querer é afirmar a cultura nacional em detrimento da cultura alheia (*“E língua estrangeira eu nunca entendi”*). Risoleta é, pois, movida por valores de uma elite culta, *snob* e supostamente afortunada, representados pela cultura estrangeira, no caso, a francesa, com a qual se identifica. Seu objeto-valor é o poder, ou ainda, afirmar a cultura estrangeira (no caso, a francesa), diferenciar-se do povo e aproximar-se da

elite através desses valores agora cultuados. Neste caso, a língua francesa nada mais representa do que a possibilidade de entrar para esse universo, simbolizado pela isotopia do cassino. O francês é, por assim dizer, um excelente *adjuvant* (auxiliar). Portanto, Risoleta quer falar francês ou fazer crer que fala francês, para ser identificada com a elite que detém poder e erudição. O enunciador sambista, por outro lado, não quer, não deve, não sabe e não pode falar francês. Porém, como o outro (a outra) não partilha mais o mesmo valor com este (o samba, a pátria, o lugar de origem, a mesma classe social), este a sanciona negativamente, afastando-se dela, de um lado, e criticando-a, desmascarando-a, de outro. Conseqüentemente, o texto se opera na sanção, no menosprezo: o eu enunciador exerce o papel de julgador, revelando em diversas passagens do texto, a falsidade, o querer-ser; aos seus olhos, Risoleta quer ser (parecer) mas não é; quer fazer, mas não pode (Barros, 2001: 55), tal como no esquema:

Ser

Parecer

Não parecer

Não Ser

Falsidade

Por isso é ridicularizada. A adoção de termos, tais como, *atchém* desautoriza e satiriza o conhecimento da personagem em relação ao idioma, além de produzir um efeito de humor. Buscando manter os seus valores culturais, o enunciador termina pedindo o seu afastamento:

Eu eu já lhe disse
Nerusca, menina,
Não venha pra aqui, não
A me chamar de très joli
Porque eu não sou mon chéri
E língua estrangeira eu nunca entendi

Larga essa papa de oui

Em relação à falsidade, convém lembrar a definição de samba-malandro elaborada por Cláudia Matos (2001: 61-76), como aquele que, além de apresentar a figura do malandro como o enunciador e personagem do discurso, descreve uma cena, permeada por situações locutivas, que exploram a ambigüidade, o engano, a simulação e a mentira, em geral reveladas no desfecho. Segundo define a autora, a presença da farsa, do humor e da ironia, também contribuem para instalar nesse discurso um “dispositivo de distanciamento crítico que é o próprio princípio da comicidade, pois denunciam o equívoco e a burla” (Matos, 2001: 66- 67). É exatamente o que ocorre no samba-choro *Fui a Paris* (CD 1, faixa 11), gravada em 1942, em que o humor parece ter sido provocado pela falsidade do personagem, o malandro vivido pelo enunciador Kid Morengueira.

À primeira leitura, verificamos que, no plano discursivo, o sambista enunciador objetiva narrar sua viagem a Paris, assim como seu idílio amoroso com uma francesinha (enunciatário). No nível das estruturas fundamentais, o discurso apresenta uma relação de distanciamento provocado pela barreira da língua, visto que o enunciador-malandro não fala francês:

Eu fui a França e conheci Paris
Cantei um samba e me pediram bis
Logo que depois que o samba estava terminado
Uma linda francesinha chegou-se para o meu lado
E foi dizendo tudo que sentia
Mas eu não compreendia, pois não sabia o francês
Daí então ela ficou desanimada
E a minha ilusão naquela noite se desfez

A trajetória do eu-enunciador é marcada pela sedução e pela conquista. A incompatibilidade lingüística é logo superada, graças a um elemento auxiliar, um

“amuleto mágico”, qual seja, o dicionário, que o ajudará na busca de seu objeto, assegurando-lhe, assim, a proximidade:

Tive a lembrança de comprar um dicionário

Para não bancar o otário e me defender

Pois a francesa era linda de verdade e eu tinha necessidade de compreender

No dia seguinte quando a encontrei

Um *bonsoir* eu logo lhe falei

E gentilmente ela respondeu:

“*Comment ça va mon amour? Comment ça va?*”

Desse modo, o que parecia inicialmente ser uma relação de disjunção transforma-se rapidamente em conjunção, pelo emprego de frases que permitem a comunicação entre enunciador e enunciatário; estas são permeadas por vocativos que caracterizam a intimidade, como se pode ver pela sua resposta:

Daí então eu disse tudo que aprendi, inclusive **“*très bien, mon amour, très jolie*”**

A categoria semântica que parece predominar em *Fui a Paris* é /eu/ x /outro/, que, por uma rede de simularidades, remete-nos novamente à categoria /identidade/ x /alteridade/, ou ainda, /nacional/ x / estrangeiro/, identificadas no discurso pela oposição espacial Rio x Paris (aqui x lá) e, de maneira implícita, pela dicotomia entre o “português” x o “francês”.

Assim, a trajetória do enunciador contempla uma relação que começa pelo distanciamento (disjunção), passa a ser uma relação de conjunção, voltando a ser disjuntiva, momento em que o enunciador, no breque, revela a farsa, uma vez que não pode permanecer em terra estrangeira:

Jamais, mademoiselle, jamais! Qui pensez-vous? N'a pas d'argent!

Je ne sais pas, parce que je t'aime, mon amour, quelle heure est-il?

Pourquoi mentir?

Assim, esse mesmo sujeito termina seu percurso permanecendo disfórico em relação ao enunciatário *francesinha*, porém eufórico e em conjunção com seus próprios valores: o amor e a cidade do Rio de Janeiro.

Este gênero de samba tem como uma de suas principais características o fato de apresentar situações locutivas que simulam um diálogo - neste caso o uso do discurso direto e indireto - , na tentativa de presentificar aquilo que está sendo relatado¹⁰⁴. Ao empregar tanto o discurso direto quanto o indireto, temos a impressão de que o narrador-enunciador oscila entre a objetividade e a subjetividade. Assim, na primeira parte da canção, quando ainda não há comunicação efetiva, o enunciador privilegia o discurso indireto, omitindo a fala real do enunciatário e informando-nos apenas o conteúdo de seu discurso, destituído de seus elementos emocionais. Já na segunda parte, quando há entendimento lingüístico, o enunciador recorre ao discurso direto, demonstrando que manteve a autenticidade do discurso da personagem. Assim, quando o enunciador sambista narra sua história na terceira pessoa, parece pretender preservar a objetividade do discurso; não há real interlocução e o diálogo é apenas referencializado; trata-se de uma debreagem enunciva. Porém, o mesmo enunciador, ao narrar os acontecimentos em primeira pessoa, pressupondo um enunciatário e uma situação de interlocução, vale-se de uma debreagem enunciativa caracterizada pela presença de marcas da enunciação enunciada (Tatit, 1997: 76-77).

A narrativa, por sua vez, divide-se em três tempos: antes, durante e depois da viagem. O espaço, como dissemos, define entre o lá (o estrangeiro) e o aqui (o território nacional). No plano narrativo, o “eu” narrador, como um autêntico malandro, descreve a conquista e a farsa: seu plano narrativo é seduzir e voltar (desaparecer); assim, há supostamente um recuo em relação ao plano inicial. Esta transformação no programa narrativo – o personagem apenas pretende fazer crer – instaura incompatibilidades modais nos programas narrativos de ambos, já

¹⁰⁴ O samba oscila entre os gêneros samba-choro e samba de breque. Vale lembrar que uma das características do samba-choro é também apresentar a pausa para o comentário: ao que se sabe, o primeiro acabou dando origem ao segundo.

anunciadas pelas categorias /aqui/ x /lá/, ou ainda, / nacional/ x / estrangeiro/. O querer da francesinha é casar, enquanto o do sujeito enunciador é apenas conquistar, pois, como confessa, quer abandonar sua cidade e seu objeto-amado; temos novamente (ainda que de forma diversa ao discurso de *Eu gosto de samba*, já mencionado) a mulher e a pátria:

Mas é que eu tenho meu amor no Rio e disse a ela:

Eu vou é pro Brasil!

Deste modo, a manipulação do enunciador constrói um discurso onde predominam falsidade e dissimulação, que, aliados ao emprego da língua francesa - cujos enunciados, *falsos*, mais parecem extraídos de um manual de língua estrangeira - estabelecem um efeito cômico, de humor.

5. A ideologia da mistura

Composto em 1946, dez anos após o fim do Estado Novo, mas ainda refletindo os ideais nacionalistas de então, o samba *Pra que discutir com madame* - de Haroldo Barbosa e Janet de Almeida (CD 1, faixa 23) - aborda o mesmo tema, o conflito de classes, de culturas, sob um outro ponto de vista: se no samba anterior, Risoleta pretende assumir certa postura de classe dominante, aqui, *madame*¹⁰⁵, fazendo parte desta classe, não se identifica com os valores das classes populares, contrariando, assim, o ideal de /povo/.

A forma de tratamento – traço lingüístico e cultural importante – com que o sujeito enunciador caracteriza essa senhora, uma brasileira afrancesada, *madame*, é, por si só, uma clara distinção entre classes sociais: Vale dizer que *Madame* e *doutor* são formas de tratamento com que as pessoas mais humildes, de classes menos favorecidas, tratam aqueles que se encontram um pouco acima na pirâmide social, embora esses termos tenham igualmente uma conotação irônica dada por alguém que, ao fingir acatar esta autoridade, ao mesmo tempo a desqualifica.

Assim sendo, se por um lado, o termo *madame* denota autoridade e posição social, por outro, assume também um certo tom pejorativo, de “deboche”, onde a suposta autoridade é colocada em questão. O pronome de tratamento *madame*, normalmente de 2ª pessoa, é aqui transposto para a 3ª (=ela), recebendo um tratamento diferenciado. *Ela* assume conotação de um actante que se quer diferenciar; ao mesmo tempo o enunciador deixou-a anônima, daí resulta a ironia. O ponto de vista do enunciador é, de fato, o de alguém que se encontra fora do universo burguês, pertencente às classes populares¹⁰⁶. Por isso *madame* – que não tem nome ou sobrenome - é ridicularizada:

Vamos acabar com o samba
Madame não gosta que ninguém sambe
Vive dizendo que samba é vexame
Pra que discutir com Madame

Pra que discutir com madame? Em tom coloquial, de conversa, o enunciador procura demonstrar que com *madame* não se discute e, já no título, declara ser inútil qualquer tentativa de persuasão. No nível discursivo, o sujeito-enunciador se dispõe a nos relatar o que pensa *madame*, impregnada por valores exteriores ao mundo do samba, a respeito da cultura popular; *madame* diz, entre outras coisas, *que a raça não melhora/ que a vida piora / que o samba tem pecado / o samba devia acabar*.

Assim, o discurso do sujeito enunciador define sua identidade em oposição ao discurso do outro pela seguinte oposição: a fala do sujeito enunciador x a fala (a opinião) de *madame*. O primeiro se coloca como alguém pró-samba, partidário dos valores nacionais; o segundo, é visto como alguém exterior a esse sistema de valores que, ao desprezar essas imagens identitárias, é ironicamente sancionado.

¹⁰⁵ Convém notar, como bem salientou Beth Brait (1996) ao analisar o título de *Madame Pommeroy*, objeto de um estudo aprofundado de sua parte, que o termo *madame* também possuía uma acepção duvidosa, podendo estar ligado a atividades de prostituição.

¹⁰⁶ Neste sentido, lembramos o que disse Carlos Sandroni a esse respeito: “O bacharel – no Brasil, um símbolo da cultura letrada, branca, européia. O bamba – seu equivalente na cultura mestiça carioca” (Sandroni, 2000, 172).

Pode-se dizer que a partir daí instala-se um conflito, com valores e figuras que podem equacionados pela categoria semântica fundamental /povo/ x /elite/ ou ainda / nacional/ x /elite/, que se definem, por sua vez, pelos pares de opostos assim relacionados:

/povo/	X	/elite/
/nacional/	X	/estrangeiro/
Samba	X	Concerto
Desfile	X	Ópera
raça brasileira (misturada)	X	raça européia

Esta oposição, também caracterizada pela ideologia da mistura (já referida anteriormente) x a ideologia da raça branca (européia), perpassa toda a canção, podendo ser identificada pelas figuras já mencionadas: de um lado, o samba, o bloco de morro, a cachaça, a mistura, representando o povo e a cultura popular; e por outro, os elementos da cultura européia, a ópera e o concerto, considerados “gêneros musicais superiores”, simbolizando a burguesia, que, por sua vez, ligam se às mesmas categorias, como visualizamos abaixo:

/nacional/	X	/estrangeiro/
/povo/	X	/elite/
cultura popular	X	cultura européia
Representada pelos termos samba, cachaça e mistura (de raça e de cor)	x	Representada pelos termos ópera, concerto e (supostamente) raça branca.

Desse modo, a personagem, uma senhora burguesa (e afrancesada), que quer se diferencia adotando valores europeus, deprecia o sistema de valores nacionais, responsabilizando o samba e a ideologia da mistura (ritmo nacional sincretizado, fruto da mistura de raças e de cor, em consonância com o mito da identidade idealizada por Gilberto Freyre) pelos problemas do país (a raça não

melhora/ a vida piora), atribuindo-lhe valores negativos, a saber: o samba é herege (tem pecado); é coitado, bêbado (tem cachaça) e mestiço.

O fato de o sujeito enunciador empregar o discurso indireto já traz em si uma manipulação: ele afirma que ela diz, mas não sabemos se esse discurso é verossímil. A partir do refrão, o enunciador introduz a ironia e, contando com a cumplicidade do ouvinte (enunciatório e destinatário), inicia o programa e o projeto do demérito: este *eu* – primeiramente escondido, esfumaçado, narrando em 3ª pessoa – aparece-nos com contornos mais nítidos, valendo-se agora do imperativo:

Vamos acabar com o samba
Madame não gosta que ninguém sambe
Vive dizendo que samba é vexame
Pra que discutir com madame

Na segunda estrofe, percebemos mais claramente que, para o sujeito enunciador, *madame* não é confiável, nem possui as faculdades mentais em perfeito estado, não estando, portanto, em condições psicológicas para opinar, já que *tem um parafuso a menos*. A partir de então, dá-se início a um discurso invertido, onde o sujeito enunciador, pela afirmação do contrário, desdiz o que diz a personagem. Para satisfazer as esquisitices de *madame* (que *tem um parafuso a menos e só fala veneno*), o narrador se propõe a colocar seu bloco de morro a cantar ópera e a realizar de maneira oposta o seu programa narrativo: o mundo se encontra do avesso.

Assim, temos dois programas narrativos que se opõem: por um lado, o programa de *Madame*, anti-sujeito que pretende acabar com o samba, com a cultura nacional representada pela ideologia da mestiçagem, ficando com a ópera e o concerto; por outro, o do sujeito enunciador que, em verdade, busca acabar com *Madame*, permanecendo com o samba e a cultura nacional. Ambos os actantes se encontram em disjunção e nenhum deles parece querer abdicar de seus valores axiológicos. Do ponto de vista do enunciador, os elementos que caracterizam o

povo recebem um tratamento eufórico, ao passo que a ópera e o concerto, definindo o gosto da elite, recebem um tratamento disfórico. Além disso, *madame*, por não estar em consonância com os seus valores (o enunciador sambista), encontra-se doente - como Risoleta, personagem do samba *Menina Fricote* (1940) - sendo rebaixada à categoria de *louca* (sanção negativa), não valendo a pena discutir com alguém que não se encontra em perfeito estado mental.

No refrão, o sujeito, ao dialogar com o ouvinte (enunciatário e destinatário), convoca a nação a destruir o samba, embora deseje o efeito contrário. Ao depreciar a autoridade de madame (enunciatário e anti-sujeito) o sambista tenta preservar os ícones que representam o seu povo, e, acima de tudo, a sua classe social, representada pelos elementos já mencionados. Nota-se um jogo de forças nesta alteridade:

/eu/	X	/outro/
nós	X	ela (eles)
Identidade	X	Alteridade

Estabelece-se uma polaridade entre samba (ícone nacional) e ópera (ícone estrangeiro), entre música popular e música erudita, entre um *nós* e um *eles*. Devemos lembrar que o discurso da mestiçagem (Ortiz, 1994: 40), em consonância com a ideologia nacional-popular ainda vigorava em 1956, embora o Estado Novo já tivesse findado. Esta canção encontra eco e intertextualidades principalmente com *Eu gosto do samba* (1940) e *Menina Fricote* (1940), já estudadas nas páginas anteriores.

No tocante à melodia, há predominância de figurativização, reproduzindo-se a entoação da fala, tal como uma conversa; à primeira vista, a ausência de saltos intervalares significa ausência de tensão passional: as estrofes sofrem algumas “agudizações”, mas caminham em gradação melódica. Observando-se mais atentamente a evolução da seqüência rítmico-melódica, percebemos a ocorrência de suas partes: a primeira formada pelas duas primeiras, de natureza similar,

porém apresentando variações. A terceira estrofe - após o refrão – possui algumas notas mais agudas, conforme dissemos, o que denota momentos de maior emoção; de fato, à medida que a melodia caminha da 3ª para a 4ª estrofe, o narrador enunciador se mostra mais indignado com o que ocorre, por isso a melodia se torna mais aguda e tensa.

De fato, notam-se alguns estados emocionais significativos durante o percurso: os momentos tensos (passionais, agudos) ocorrem, por exemplo, quando o enunciador reproduz, em discurso indireto livre, um suposto julgamento de *madame* sobre o samba, um dos raros momentos em que a personagem aparentemente expressa o que sente:

Que o samba *coitado* devia acabar
(subida melódica)

(*coitado* = discurso indireto livre)

Desta forma, o locutor tenta nos convencer de que não se trata de seu ponto de vista, foi a personagem quem assinalou. Sua opinião enunciador aparece mais claramente a partir do refrão, quando externa de maneira contrária e irônica o que deve ser feito (= a destruição do samba), pretendendo operar no ouvinte uma reação de efeito contrário. Sabemos que não se pode ou não se consegue entrar na avenida para desfilar ao som de ópera ou de concerto. Esse ponto de vista é efetivamente compreendido pelo destinatário (o ouvinte) na medida em que na próxima estrofe este “eu” deprecia e sanciona a senhora burguesa que detesta o samba, assumindo valores alheios. Ao qualificá-la como alguém sem parafuso, destituída do pleno exercício das faculdades mentais, o enunciador destrói todo o discurso anteriormente citado. Trata-se de alguém que não é digno de confiança. A função desse enunciador é mais uma vez ideológica, pois avalia a dama a partir de sua visão de mundo (nacionalista, de cunho popular e populista). O embate se dá no plano da enunciação, já que o enunciador (que detém a palavra) é partidário da

ideologia nacionalista exacerbada durante o Vargasismo, enquanto que a personagem madame representa a ideologia da raça branca.

Chegamos à conclusão de que o enunciador-sambista se encontra totalmente identificado com a ideologia Vargasista de cunho nacional popular. Se naquele momento desejava-se desqualificar Risoleta por adotar valores exteriores a sua classe social e também ao seu país, aqui a personagem opera em sentido contrário, pois já possui esses valores estrangeiros. A função do narrador é ideológica, pois comenta a ação, avalia-a do ponto de vista de uma dada visão de mundo (a popular).

6. Entre a procissão e o desfile: *les marchinhs* de carnaval

Desde a sua gênese, a música popular brasileira urbana apresentou uma dupla vocação carnavalesca, não apenas no sentido literário e lingüístico concebido por Bakhtin – mesclando gêneros, enunciadores e registros lingüísticos provenientes de diferentes camadas sociais - , mas também porque foi de fato pensada e produzida para ser executada e consumida durante os festejos do carnaval¹⁰⁷, quer nos desfiles, quer via transmissões radiofônicas.

Analisando a importância dos ritos e manifestações populares em *Carnaval Malandros e Heróis* (1978) buscando compreender em chave sociológica a estrutura da sociedade brasileira, Roberto Da Matta refere-se ao carnaval como um

¹⁰⁷ Em definição genérica, pode-se dizer que o carnaval é uma festa popular coletiva de origem européia que descende de rituais primitivos, transmitida oralmente como herança de festas pagãs realizadas em 17 de dezembro, as Saturnais romanas, em homenagem ao deus Saturno, da mitologia greco-romana, e em 15 de fevereiro, as Lupercais, em honra ao deus Pã, da Roma Antiga (Queiroz, 1992: 11-30 e Tinhorão, 1991: 111). Da Roma Antiga, os festejos percorreram a Idade Média, chegando à Renascença como uma seqüência viva imediata das saturnais romanas. Assim como a origem do carnaval, não se conhecem ao certo as raízes do termo. Alguns atestam que o vocábulo poderia advir da expressão latina “carrum novalis” (carro naval), espécie de carro alegórico em forma de barco, com o qual os romanos iniciavam suas festividades; porém, embora foneticamente aceita, a expressão é refutada por não possuir fundamento histórico. Outros afirmam que a palavra poderia ser derivada do latim “carnem levare”, alterada para “carne, vale!” (adeus, carne!), esta última surgida entre os séculos XI e XII, que designa a quarta-feira de cinzas e anuncia ao mesmo tempo a supressão da carne devido à Quaresma. É bem provável que venha daí a

dos três momentos ritualizados através dos quais a identidade nacional é construída (os outros dois seriam o dia da Pátria, sete de setembro, e o dia da Padroeira, 12 de outubro). Sua obra examina o paradoxo vivenciado pela sociedade brasileira que, por um lado, apresenta características autoritárias e hierárquicas e, por outro, busca utopicamente uma sociedade harmônica e democrática¹⁰⁸. Para o autor, verifica-se na sociedade brasileira a clivagem de sistemas hierarquizados em dois mundos da mitologia brasileira: a casa e a rua.

A origem do carnaval brasileiro é totalmente européia e data do início da colonização, sendo o resultado do entrudo português e das mascaradas italianas, como nos assegura Maria Isaura Pereira de Queiroz (1992: 11-30); somente no início do século XX, foram acrescentados os elementos africanos. Ainda de acordo com a autora, o entrudo – brincadeira de rua onde se costumava cometer toda espécie de abusos, jogando-se ovos, farinha, cal, gomas, mesmo as famílias brancas participavam jogando baldes de água suja nos passantes “num clima de quebra consentida da extrema rigidez da família patriarcal” (Tinhorão, 1991: 111) em nada lembrava as festividades da Itália Renascentista¹⁰⁹. O termo, derivado do latim “introitus” - entrada, começo - era o nome com o qual a igreja designava o início das solenidades da Quaresma. Para Queirós, entretanto, as comemorações do entrudo datam de antes do Cristianismo, sendo sempre festejadas na mesma época, a fim de marcar o início da primavera. Com o advento da era Cristã e a hegemonia da Igreja Católica, passou a fazer parte do calendário religioso indo do

denominação “dias gordos” em contraposição ao jejum, à abstenção e à suspensão total dos vícios e prazeres do período vindouro, ou seja, dos “dias magros”(Lapicciarella, 1996: 6).

¹⁰⁸ Para o autor, o carnaval é essencialmente igualitário, e, nos seus três dias de duração, transpõe para mundo da rua, os ideais das relações espontâneas, afetivas e essencialmente simétricas que são a contrapartida das paradas militares. A negação que o carnaval faz das estruturas de poder e autoridade é corporificada no malandro. Ao contrário do herói, o malandro não busca dominar a estrutura de poder e a ela se sobrepor e, nesse processo terminar por ser reabsorvido por ela. Ele vive nos interstícios do sistema, de seus absurdos e de suas contradições. Se o herói provém das paradas e o malandro dos carnavais, outro personagem - o místico renunciador – sai das procissões. Este rejeita o sistema como um todo, não o aceita nem dele se aproveita, preferindo antes criar seu próprio espaço de vida e seus próprios valores (Da Matta, 1978).

¹⁰⁹ Nas palavras de José Ramos Tinhorão: “O entrudo, do qual se tem notícia desde o início do século XVII, era uma reminiscência das festas pagãs greco-romanas realizadas a 17 de dezembro (saturnais) e 15 de fevereiro (Iupercais), que tinham origem na comemoração das colheitas, quando se permitia liberdade aos escravos, usavam-se máscaras, vestiam-se fantasias, e se comia e bebia desbragadamente” (Tinhorão, 1991: 111).

Sábado (gordo) de Carnaval à Quarta-feira de Cinzas (Tinhorão, 1991: 111 ; Lapicciarella, 1996: 7). Do entrudo surgiram mais tarde os cordões, formados por negros, mulatos e brancos humildes, espécie de cortejo, um pouco mais disciplinado com que o povo, valendo-se da organização das procissões religiosas, costumava desfilar.

Contraopondo-se ao carnaval de rua dominado pelo entrudo, por volta de 1840, o baile de máscaras¹¹⁰ (de salão), muito mais formal e destinado à classe média, passou a vigorar no Hotel Itália, corroborando as mesmas contradições sociais que marcavam a sociedade brasileira. Tinhorão registra que, embora solene, não deixou de apresentar certas imprudências e excentricidades como a que teria cometido uma jovem atriz de nome Estela Sezevedo, detida por “atirar um limão de cheiro no rosto de sua Majestade o Imperador” (Tinhorão, 1991: 112). No entanto, até aquele momento, o carnaval não possuía um gênero musical próprio¹¹¹. O primeiro estilo a ser adotado durante os festejos do carnaval foi a polca, reafirmando, como nos assinala o mesmo autor, “a sua condição histórica de primeiro gênero de música carnavalesca de salão do Brasil”, sendo substituído paulatinamente pelo som da quadrilha, da valsa, do tango, do “cake walk”, do charleston e do maxixe, todos em versão instrumental (1991: 112).

A classe média, por sua vez, também ocuparia as ruas, alguns anos mais tarde, com outra inovação européia: os desfiles de carros alegóricos, cujo pioneirismo teria sido atribuído ao escritor José de Alencar, fundador em 1854 de uma sociedade denominada Sumidades Carnavalescas. Apesar da repercussão dos bailes de máscaras e dos desfiles dos carros alegóricos, foi nas camadas populares que o carnaval assumiu formas autênticas e brasileiras, dando origem aos chamados blocos e cordões.

¹¹⁰ As máscaras européias começaram a ser importadas no Brasil em 1835 por iniciativa de uma empresa francesa instalada na rua do Ouvidor, n. 128. Para Tinhorão, as pessoas que podiam adquirir essas mercadorias européias naturalmente eram as “mesmas que desde o Primeiro Império se divertiam nos bailes de máscaras ainda fechados do Teatro São Pedro de Alcântara, e que deviam ser cerimoniais, porque a tais bailes comparecia o próprio Príncipe Dom Pedro I” (Tinhorão, 1991: 112).

¹¹¹ Estes viriam anos mais tarde com a marcha e o samba.

No dizer de Tinhorão foram os ranchos que, valendo-se da estrutura das procissões religiosas do Nordeste, “instituíram um mínimo de disciplina em meio ao caos do carnaval, sugerindo desde logo à Maestrina Chiquinha Gonzaga, em 1899, motivo para a marcha *Ó abre alas*, declaradamente inspirada na cadência que os negros imprimiam à passeata, enquanto desfilavam cantando suas músicas bárbaras” (op. cit. : 119). Conhecida como a primeira marcha de carnaval, *Ó abre alas* embalou o carnaval carioca durante três anos consecutivos, sendo emblemática para o público em geral¹¹². Assim, o samba e a marcha surgiram da necessidade de um ritmo para a desordem do carnaval, como atesta Tinhorão:

“A marcha e o samba foram produtos do carnaval. A nascente classe média do Segundo Reinado resolvera o seu problema de participação na festa coletiva com a criação dos préstitos imitados do carnaval veneziano. As camadas mais baixas, entretanto, sem recursos financeiros para a armação de carros alegóricos, tiveram que criar uma forma própria de expressão. E eis como nasceram os ranchos” (Tinhorão, 1997 : 18)

De compasso binário, acentuado no primeiro tempo, as marchas eram inicialmente mais lentas para que os foliões marchassem em seu ritmo. As letras, sempre concisas, telegráficas¹¹³ (Tatit, 1996: 34-35) procuravam satirizar, com subentendidos, o momento político, o comportamento cotidiano, o assunto em voga, oferecendo retratos contundentes da sociedade de então. Tatit nos informa que a força do rádio aliada à necessidade de se criar canções para o consumo imediato durante o carnaval “apresentaram à geração dos anos 20 um novo desafio correspondente a um novo valor: “a eficácia ou a funcionalidade da obra”; segundo conclui, alguns deles perceberam o fato rapidamente, tais como Eduardo Souto,

¹¹² Da canção *Ó abre alas* aos sambas e marchinhas que animaram o carnaval brasileiro até a década de 60, diversos gêneros teriam sido eleitos para animar o carnaval: a polca, o tango-chula, o fado brasileiro, a marcha-rancho, a toada, a toada sertaneja, a valsa, o maxixe, o cateretê e a marcha-batuque, entre outros (Lapicciarella, 1996: 9).

¹¹³ Ao analisar o estilo conciso de Sinhô (compositor da primeira fase do samba), Tatit compara-o ao espírito funcional do jingle, o mesmo estilo das marchinhas, definido por ele como ágil, sintético e eficaz, pronto para passar um recado e chegar ao sucesso imediato.

Freire Júnior e Joubert de Carvalho - o compositor de *Taí*, gravada por Carmen Miranda - passando a criar marchas carnavalescas”(op. cit. , 1996: 31).

O humor provinha da familiaridade com o teatro de revista; muitos revistógrafos, aliás, trabalhavam em parceria com os autores de música popular, caso de José de Patrocínio e Sinhô. Elias Thomé Saliba nos revela a estreita comunicação existente entre os humoristas do teatro de revista e os compositores populares, assinalando que os herdeiros do humorismo da Belle Époque – oriundos do teatro de revista foram, de fato, Noel Rosa e Lamartine Babo, “verdadeiros construtores de novas linguagens emergentes” (Saliba, 2002: 254). Para o autor, mais do que os escritores e poetas, foram esses profissionais, que, por estarem em contato com músicos, cançonetistas, atores, atuando simultaneamente em revistas, cafés-concerto, cassinos e clubes carnavalescos ou trabalhando em jornais, periódicos e programas radiofônicos, foram praticamente compelidos a acompanhar o ritmo das linguagens dos novos meios de comunicação de massa¹¹⁴. Sobre a questão, assim se Maria Alice Rezende de Carvalho:

“Entre 1932 e 1942, em meio à chamada ‘idade de ouro do carnaval carioca’, a marchinha tornar-se ia a forma musical consagrada pelo público – um gênero sapeca, cheio de humor, cujo sucesso se deveu, em alguma medida, ao aparecimento do cinema, pois a leveza inerente àquele tipo de composição impôs um jeito menos solene de cantar, uma certa malícia ou, como se dizia à época, uma certa ‘bossa, que dependia mais do domínio de cena pelo intérprete, do que propriamente dos seus recursos vocais, fazendo da experiência musical, algo para ser ‘visto’, tanto quanto ouvido” (Carvalho, 2004: 55).

Entre as marchas repertoriadas nesta pesquisa, citamos *Paris* (1938) interpretada por Carmen Miranda; *Joujoux e Balangandãs* (1939), gravada por

¹¹⁴ “Não foram raros os que conseguiram quebrar com compromissos estéticos do parnasianismo, do simbolismo, ou – por que não? – do chamado modernismo, mas quando o fizeram foram estrangidos a reconhecer que faziam não ‘literatura’, mas sim revista, música, publicidade ou outra forma qualquer ligada à diversão, à oralidade ou ao espetáculo ligeiro” (op. cit, 2002: 255 e 273).

Mário Reis e Mariah; *En avant* (1944), cantada por Lamartine Babo; *Balzaquiana* (1949), na voz de Jorge Veiga; *Brigitte Bardot* (1961), interpretada por Jorge Veiga; e *Carta a Brigitte Bardot* (1962), também gravada por Jorge Veiga. Estas canções serão analisadas no próximo capítulo.

CAPÍTULO IV

SAMBÁ SARAFAH: O HUMOR, A LÍNGUA E A REPRESENTAÇÃO

1. O humor : estratégia e armadilha

O que é uma sátira senão a desqualificação do outro? Desde o início, este trabalho se propôs a estudar as estratégias de apreensão e representação do outro, o francês, na canção popular brasileira. Conforme dissemos na introdução, dentre os vários aspectos levantados pela análise do corpus, pudemos observar a predominância de um discurso voltado sobretudo para o emprego da paródia, representativo não apenas de uma época - haja vista o uso do mesmo recurso na revista musical e no humor radiofônico - , mas entendido também como a somatória de outros discursos que perpassam a enunciação.

Deste ponto de vista, resta-nos agora verificar como esse procedimento, a paródia, figura presente em quase todas as canções, instaurou-se no discurso, nesta *mise-en-scène* empreendida pelo sujeito enunciador, enquanto estratégia de representação do francês, Assim, em nosso caso específico, o humor pode e deve ser referido como uma das formas eleitas pelo cancionista para a possível solução da dicotomia representada pelas categorias /nacional/ x /estrangeiro/ e / povo/ x /elite/, preservando a unicidade de sua identidade.

O humor é gênero discursivo (categoria), tendo como uma de suas características o fato de ser fortemente marcado pela ambivalência, pelo duplo sentido. Para Bakhtin, que introduziu a noção de polifonia discursiva, o humor se baseia numa rica tradição que descende dos gêneros satíricos e que tem na carnavalização – os múltiplos interlocutores – no discurso invertido, uma de suas principais formas de manifestação, como vimos. Jacqueline Authier-Revuz explica-nos que o que Bakhtin designa como “saturação polifônica” constitui uma teoria de produção de sentido, que estabelece um novo discurso externo, constitutivo, “o já-dito”, do qual é feito o tecido de um novo discurso, o discurso representado

(Authier-Revuz, 1982: 91-151). Esse discurso alteraria, pois, a unicidade aparente do fio condutor do discurso, já que essas formas denominadas “metaenunciativas” inserem a voz do outro na cadeia enunciativa, como, por exemplo, a presença da língua francesa no idioma português (nosso caso). A ironia, na concepção bakhtiniana é vista como uma conjunção de interdiscursos, ou seja, vozes no interior do discurso, proferidas por vários interlocutores em múltiplos enunciados (Bakhtin, 1970:258-259).

Para a maioria dos especialistas, o humor na linguagem é o choque entre o duplo sentido, a ambigüidade criada pelo efeito do jogo entre o literal e o figurado, entre o pressuposto e o que é dito, entre o falso e o verdadeiro, entre o implícito (a ruptura) e o manifesto. Apoiando-se em conceitos desenvolvidos por Benveniste (subjatividade na linguagem), Bakhtin (dialogismo e polifonia) e Jacqueline Authier-Revuz (meta-enunciação), Beth Brait define o discurso irônico como um jogo retórico instaurado pela enunciação, que, na qualidade de co-produtor da significação, é instado a empreender uma dupla decodificação (Brait, 1996: 15 e 96).

Ao distinguir o riso (ato fisiológico) e o cômico (construção da linguagem), a autora caracteriza o ato irônico como um fenômeno da linguagem, donde a relação com o material que ora analisamos: o humor dos sambas provêm, de fato, da paródia, da chamada *linguagem macarrônica*, da ironia e do non-sense. Para Brait, fazem parte da categoria humor as seguintes figuras: a sátira, a paródia, o pastiche, o non-sense, a galhofa, a bufonaria, a farsa, a ironia, o implícito e a derrisão. Santuza Cambraia Naves (2004: 81) assinala a correlação direta do discurso do samba à sátira menipéia, enquanto Cláudia Matos (2001: 66-67), que estudou o discurso do samba-malandro, acrescenta o logro, a mentira, o engano e a dissimulação entre os efeitos cômicos de duplo sentido.

Ainda de acordo com Beth Brait, “as formas de construção, manifestação e recepção do humor, configurado ou não pela ironia, podem auxiliar o desvendamento ou aspectos de uma dada cultura, de uma dada sociedade”. No

entanto, como destaca a autora, uma manifestação humorística tanto pode “revelar a agressão a instituições vigentes, quanto aspectos encobertos por discursos oficiais, cristalizados ou tidos como sérios”, confirmando ou transmitindo preconceitos (Brait, 1996: 15), o que nos leva a crer que o recurso cômico tanto pode servir a forças conservadoras (a ordem) quanto transgressoras (a desordem), como defende a socióloga Maria Alice Rezende de Carvalho:

“Assim, o recurso cômico e, no limite, ao riso, visa atenuar o horror que deriva da antevisão de um enfrentamento final entre individualidades autônomas e plenamente constituídas, preferindo destacar-lhes a natureza relacional e compreender a sua disputa como sintonia de um mundo já distante de ‘deus’, onde reinam a anarquia e a servidão. Desse ponto de vista, a sátira e a sua ironia intrínseca podem ser entendidas como uma força conservadora dedicada a restaurar as funções da ordem, contra a disputa e a possibilidade de desintegração” (Carvalho, 2002: 59)

Para a autora, é preciso considerar que “sob o manto conciliador da ironia” (o riso, o efeito cômico), a música popular brasileira acabou evitando a abordagem de conteúdos ásperos como o confronto social e a revolução, preferindo “o tema da integração de classes e grupos no âmbito de um projeto nacional desenvolvimentista”, negando, por assim dizer, o conflito racial e social, sempre tratado “como sintoma de desorganização circunstancial de uma sociedade em mudança” (*op.cit.*, 2002: 59). E conclui:

“É que a ironia não é apenas uma força conservadora que evita a desintegração, podendo também se constituir em uma estratégia subversiva, dado ser ela um modo de auto-crítica, de auto-conhecimento e auto-reflexão, que desafia a hierarquia dos próprios locais do discurso, baseada, em geral, em relações sociais de dominação. É, pois, pela ironia que se desenvolve uma *paixão negativa* pelas representações dominantes no mundo, valendo-se da intimidade com esses discursos para melhor combatê-los, para tornar relativas a autoridade e a estabilidade de que desfrutam e, afinal, tomar-lhes o poder” (Carvalho, 2002: 60)

Assim, a presença da sátira contribui para estabelecer nesse discurso um dispositivo de distanciamento crítico, que é o princípio da comicidade, pois denunciam o logro, a falsidade e a dissimulação. Neste sentido, a anarquia e a inversão da ordem tornam-se elementos característicos do texto de humor, requerendo a compreensão do receptor, o compartilhamento de uma memória discursiva, de natureza literária ou não (Brait, 1996: 128). Há que se somar a isso o conceito de canibalização cultural desenvolvido pelo poeta Oswald de Andrade principalmente em seu *Manifesto Antropofágico* (1928, *apud* 1978: 11-19). No primeiro caso, trata-se do destronamento apontado por Bakhtin no estudo da literatura carnavalesca (1981); no segundo, da deglutição das qualidades do outro, com vistas à anulação de sua superioridade ou supremacia, que, em última análise, convergem para um mesmo lugar (não se aceita ou não se reconhece o poder do outro).

Entendemos por carnavalização os seguintes aspectos:

- a) O discurso polêmico estabelecido entre sujeito e anti-sujeito: /nacional/ x /estrangeiro/ (Barros, 2002: 7), de resto, já examinado no capítulo anterior;
- b) O uso de recursos dialógicos e polifônicos, enquanto resultado da confluência de múltiplos discursos, vozes verbais e mecanismos interdiscursivos;
- c) A ambigüidade discursiva e o duplo-sentido, entre outros;
- d) A oralização da cultura francesa letrada;
- e) A desconstrução (ou carnavalização) da língua francesa, que diz respeito a inúmeras formas de transgressão à norma culta, via processos parodísticos e hibridizados: o uso da paródia enquanto figura de retórica, bem como forma interdiscursiva;
- f) A ambivalência do mundo representado de cabeça para baixo; sem hierarquia, do avesso. A transgressão à ordem e o estabelecimento do mundo da desordem, como coloca José Miguel Wisnik (1983).

2. Dialogismo e interdiscursividade

No início desta dissertação, aludimos ao estudo minucioso empreendido por Mikhail Bakhtin sobretudo no que diz respeito às vozes dialogizadas no interior do discurso. Para o autor, o discurso nunca é univocal; é sempre resultado de outros. Essas vozes - ou formas de citação do discurso alheio - podem ser ouvidas na canção sob os mais diferentes aspectos, do discurso direto ao indireto livre, da alusão à estilização.

No tocante às relações contextuais, observam-se: a *contextualização interna*, que diz respeito à coerência entre as partes que compõem o texto e permite ao ouvinte (leitor, destinatário) estabelecer contato com o mundo ali representado (a interdiscursividade própria do diálogo) e a *contextualização externa* ligada à época em que foram escritos, revelando ao leitor (no nosso caso, o ouvinte) a revelia do emissor, muitos de seus valores e dos valores de seu tempo; trata-se de um tipo de *interdiscursividade* em relação ao momento histórico, concebida como vozes que produzem o discurso de uma época, também denominada de *intertextualidade*.

Vimos que o dialogismo pode ser concebido no texto como o espaço de interação entre o enunciador e o enunciatário (o eu e o tu) , manipulado pelo enunciador; desse modo, o diálogo das personagens no interior do discurso adequa-se perfeitamente à moderna canção brasileira (urbana e radiofônica), cuja principal característica, como vimos é a naturalidade enunciativa, transposta da rua (linguagem oral) para o universo da canção. É possível detectar nesse discurso não apenas a voz do enunciador, mas aquelas com as quais interage, polemiza. Esses processos são percebidos por marcas da oralidade, as situações locutivas, evidenciadas no nível da enunciação, tais como:

- a) os dêiticos (vocativos, demonstrativos);

- b) o discurso relatado, enquanto reprodução interdiscursiva ou apropriação do discurso do outro.

Além dos diálogos “puros” (discurso direto e indireto), Bakhtin definiu (1988: 159) a inter-relação dialogizada e a hibridização como a fusão de duas linguagens; assim, destacam-se ainda:

- a) o discurso indireto livre (que possui dois enunciadores);
- b) a citação, a alusão e a estilização (a influência do discurso externo no discurso interno);
- c) a paródia, o pastiche e o non-sense (processo de estilização e hibridização que será estudado adiante, dada à sua recorrência nesta pesquisa);
- d) a sátira, a ironia, a derrisão.

A partir de agora, procuraremos evidenciar de que maneira essas formas características do discurso dialogizado foram incluídas nos sambas e canções aqui estudados e como foram “estrategicamente” concebidas pelo sujeito enunciator. Convém notar que esses processos apareceram desde as primeiras composições mapeadas. O primeiro deles diz respeito ao discurso direto, onde o narrador-enunciador dá a palavra à personagem, como em *A crítica do maxixe francês*:

- Ah, oui, madame, c'est très bon!!

É o caso igualmente da marchinha *Bonjour, mon amour* (1938) :

Alô, mon amour, bonjour,
Eu ando sem l'argent toujours
Se, por acaso, você pode me emprestar algum
É favor porque estou nenhum¹¹⁵

O mesmo recurso pode ser encontrado em *Joujoux Balangandãs* (1939), marchinha que tem como principal característica o fato de ser uma conversa, possuindo, pois, dois enunciadores diferentes. Neste caso, as marcas do discurso direto estão explícitas, como o ponto de interrogação e os verbos no presente:

Joujoux, joujoux
Que é meu balangandã ?
Aqui estou eu,
Aí estás, tu...
Minha joujoux,
Meu balangandã !

Quando o enunciador-sambista emprega o discurso direto, tem-se a impressão de que ele presentifica a narrativa e que este jogo faz parte de sua performance.

Há casos de polifonia em que o intérprete encena tanto o enunciador quanto o enunciatário, como em *Acertei no milhar* (1940), em que o sambista imita a voz da mulher, trazendo-a para o jogo cênico:

- Etelvina,
- Que que há Morengueira?
- Acertei no milhar

Outra situação de interlocução, um convite à dança, aparece em *Baião em Paris* (1950)

Voulez-vous madame, dançar o meu baião
Je vous jure, madame, dance que c'est bon
Um passo pra cá e outro pra lá
Pode crer madame, ***très joli sera***

O samba-de-breque (do inglês *to break*), tipo de samba narrado, de ritmo sincopado, que se distingue por apresentar pausas ou paradas súbitas para introduzir a fala de uma personagem, ou fazer um comentário do narrador-enunciador, é o exemplo típico de uma situação dialogizada. Deste gênero constam as narrativas curtas, as cenas da vida cotidiana, repletas de dêiticos e situações locutivas, relatadas tanto pelo discurso direto quanto indireto, caso de *Fui a Paris* (1942):

Mas é que eu tenho meu amor no Rio e disse a ela (breque):

- ***Jamais, mademoiselle, jamais. Qui pensez-vous?***

Ainda no tocante ao discurso direto, convém salientar o que nos diz Cláudia Neiva de Matos, estudiosa do samba-malandro. Baseando-se nos conceitos de dicção de Luiz Tatit, para quem a “maleabilidade do texto depende do tratamento entoativo” (Tatit, 1996: 11; citado em Matos, 2001: 60), de coloquialidade e de *performance* de Paul Zumthor, Matos nos lembra que, do ponto de vista discursivo, o samba de breque¹¹⁶ apresenta-nos a figura de um sambista-enunciador, o malandro, protagonista e emissor de um discurso altamente estilizado, que quase sempre se propõe a relatar uma aventura “picaresca”, cujas principais características são a descrição de cenas dramáticas do cotidiano, a teatralidade e a dissimulação.

Essas noções auxiliam-nos a melhor compreender o que denominou de samba-malandro¹¹⁷ enquanto linguagem baseada em gestos vocais que articulam as entoações da fala e do canto, a emissão da letra e da melodia. Ou seja, são

¹¹⁶ A autora examina principalmente os trabalhos musicais de Moreira da Silva e Jorge Veiga, ambos citados no corpus desta pesquisa.

¹¹⁷ O samba-malandro, no nosso entender, não deve ser confundido com o conceito de malandragem, embora haja pontos em comum: as atitudes do malandro, forma sutil de ludibriar, uma enganação, instauram-se num tipo de discurso dissimulado, de natureza política ou não. O discurso da malandragem (dentro e fora do samba ou da canção) define-se como o contra-discurso, a contra-mão do discurso oficial, a transgressão sutil, as brechas e/ou atitudes políticas, implícitas, de que fala José Miguel Wisnik (1983). Voltaremos a esse assunto no item “O malandro x o operário x o buguês afrancesado”.

diálogos que presentificam a narrativa, conferindo veracidade à performance. Nas palavras da autora:

“As canções encenam situações discursivamente dramatizadas; a grande maioria (todas no disco de Moreira, nove no de Jorge Veiga) apresenta trechos de diálogos, reportando falas de outros personagens ou dando indicações de sua presença e participação na cena em que soa a voz do malandro. Essa voz soa em contexto preciso, evidenciando a origem e o destino da fala, o sujeito que fala diante de seus interlocutores, com as quais a relação costuma ser de confronto” (Matos, 2001: 64).

De fato, no breque, o intérprete assume a palavra, como no caso de *Qu'est-ce que tu pense*:

- ***Bonjour, madame, mademoiselle.***
Je vous chanté un sambô pourquoi je suis poliglote.

Ou ainda no final do mesmo samba:

- ***Vien ici, ma petite créance! Qu'est-ce que tu pense?***

As marchinhas também apresentam o mesmo expediente, como em *Carta a Brigitte Bardot* (1962), quando o enunciador assume a palavra para convencer a célebre atriz francesa dos anos 60 (sujeito enunciatário):

- ***Brigitte, ma belle BB. Je ne pense qu'à toi. Je pourra dire: "affiche-moi la pêche". Mais ça BB, c'est le voeux que tout le monde voudrait t'envoyer, BB. BB, j'attendrai ta lettre. Écris chez moi. Écris à Jorge Veiga.***

À exceção de *Acertei no Milhar* (1940), em todos os outros casos apresentados acima percebemos, além de situações locutivas, a menção à língua francesa. Portanto, um outro expediente lingüístico para mostrar as diferentes vozes no interior do discurso é a citação.

Essa transposição do diálogo (da fala do outro) no discurso - a enunciação enunciada - é considerada por Bakhtin um tipo de paródia. Assim, é o narrador-enunciador que se dispõe a nos contar o que foi dito (e também a nos manipular). Bakhtin nos chama a atenção para o fato de que “o discurso citado é o discurso no discurso, a enunciação na enunciação”, sendo, ao mesmo tempo, “um discurso sobre o discurso” (Bakhtin, 1979: 130). Para o autor, ao se transformar em unidade estrutural da narrativa, o diálogo, ou a enunciação citada, “passa a constituir ao mesmo tempo um tema do discurso narrativo” (*op. cit.*, 1979:130). Nas palavras do autor:

“O discurso citado é o discurso no discurso, a enunciação na enunciação, mas é ao mesmo tempo, um discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação. Aquilo de que nós falamos é apenas o conteúdo do discurso, o temas das nossas palavras[...]. Mas o tema de outrem constitui mais do que o tema do discurso; ele pode entrar no discurso [...]” (Bakhtin, 1979: 130).

Este recurso pode ser encontrado, por exemplo, em *Menina Fricote* (1942) e *Pra que discutir com madame* (1956). Em ambos, as personagens falam, conversam entre si, expõem suas idéias.

Em *Menina Fricote* (1942), o narrador-enunciador constrói sua narrativa apenas citando o discurso alheio, sem dar a palavra à personagem, ou seja, comunicando com suas palavras o que ela supostamente proferiu; o discurso de Risoleta nos chega mediado pelo discurso do enunciador. O mesmo acontece com *Pra que discutir com madame* (1956).

Este procedimento – a enunciação enunciada – parece eliminar os elementos emocionais ou afetivos presentes no discurso direto (interjeições, interrogações, exclamações, as formas imperativas) e produzir um efeito de sentido subjetivo: foi o enunciador quem o proferiu. Ao usar o discurso indireto para analisar as “novas falas” de Risoleta, além de deter a palavra, o enunciador-sambista assume um ponto de vista irônico, mostrando-se contrário à nova postura do enunciatário:

Ela disse a mim
Que quando está gripada
Não faz atchim, não
Porque não fica bem
Em vez de atchim
Ela faz atchém
E diz que au-au é le chien

No trecho final, novamente o uso do discurso direto promove uma espécie de teatralização da fala das personagens. Por isso, produz um efeito de sentido de verdade. O ouvinte tem a impressão de que quem cita preservou a integridade do discurso citado e de que, portanto, é autêntico. É como se ouvisse a pessoa falar com suas próprias palavras e com a mesma carga de subjetividade: o enunciador, utilizando o discurso direto ao final da canção, dirige-se à Risoleta, para lhe dizer:

E eu já lhe disse,
Nerusca, menina,
Não venha pra aqui, não!
A me chamar de très joli
Porque eu não sou mon chéri
E língua estrangeira eu nunca entendi!
Larga essa papa de oui!

Percebe-se a ironia e a derrisão nos dois últimos versos, onde o narrador não pode e não quer falar francês.

Outro tipo de discurso relatado é que se verifica em *Pra que discutir com madame* (1956), onde o título da canção interroga e ao mesmo tempo responde: com madame não se discute. Ao longo de toda a canção, o narrador privilegiou o a citação do discurso alheio, valendo-se do discurso indireto: *madame diz que...* Trata-se mais uma vez de um discurso que instaura a fala do outro, evidenciando, novamente, o que Bakhtin definiu como um processo de enunciação enunciada, e

denominado por Authier-Revuz como ponto de heterogeneidade mostrada de maneira explícita. Vejamos o que diz a canção:

Madame diz que a raça não melhora
Que a vida piora por causa do samba
Madame diz que o samba tem pecado
Que o samba coitado devia acabar

Neste caso, o narrador nos coloca a par dos julgamentos e opiniões de *madame* sem permitir que esta se expresse, fato que nos leva à conclusão de que desconhecemos a veracidade do discurso. Neste sentido, pode-se dizer que o narrador-enunciador, ao reproduzir a fala do outro por via indireta, pretende causar um efeito de maior objetividade no discurso, como se seu ponto de vista tivesse maior isenção e pudesse criar um efeito de verdade. Entretanto, o discurso é manipulado: na verdade, *madame* não se *manifesta*. Ao optar pelo discurso relatado, o narrador-enunciador pôde ainda revelar - ou esconder - traços emocionais ou expressões afetivas que a personagem porventura pudesse ter utilizado.

No refrão, por meio do uso do imperativo, o sambista-enunciador, procurando a cumplicidade do ouvinte, parece querer convocar a sociedade, destinatário da mensagem, a destruir o samba, ainda que pretenda um efeito contrário:

Vamos acabar com o samba
Madame não gosta que ninguém sambe
Vive dizendo que samba é vexame
Pra que discutir com madame

Com efeito, o enunciador valeu-se de uma figura de humor, a ironia, para desqualificar aquela que desmerece o samba. A partir da segunda estrofe, percebemos mais nitidamente o artifício irônico deste enunciador que, através da

afirmação do contrário, instaura um discurso às avessas, de cabeça para baixo, procurando desdizer o que diz madame:

No carnaval que vem também concorro
Meu bloco de morro vai cantar ópera
E na avenida entre mil apertos
Vocês vão ver gente cantando concerto

Madame tem um parafuso a menos
Só fala veneno, meu Deus, que horror
O samba brasileiro democrata
Brasileiro na batata é quem tem valor

A ironia repousa justamente na junção de duas culturas díspares, duas classes sociais antagônicas (a brasileira e a européia), dois sistemas sonoros impossíveis de serem conciliados, uma vez que não há desfile de escola de samba ao som de ópera ou de concerto sinfônico. Exemplo típico de uma poética carnavalesca, a ironia aqui foi concebida como uma forma de escárnio.

Em *Fui a Paris* (1942), podemos perceber três modos de discurso citado: o discurso indireto, a hibridização lingüística (a citação da língua francesa dentro da língua portuguesa) e, por fim, o discurso direto. Neste samba, o narrador-enunciador, Kid Morengueira, malandro interpretado por Moreira da Silva, narra a sua viagem a Paris, a fim de apresentar o samba brasileiro, ocasião em que seduz uma francesa; logo se vê diante de um grande impasse, pois não domina o idioma. Temos primeiramente a ocorrência do discurso indireto:

Logo depois que o samba estava terminado
Uma linda francesinha chegou-se para o meu lado
E foi dizendo tudo o que sentia
Mas eu não compreendia
Pois não sabia o francês
Daí então ela ficou desanimada
E a minha ilusão naquela noite se desfez

A solução foi comprar um dicionário e empregar imediatamente os termos aprendidos:

Tive a lembrança de comprar um dicionário
Para não bancar o otário e me defender
Pois a francesa era linda de verdade
E eu tinha necessidade de compreender

Assim, o malandro prossegue a sua narrativa, já de posse de seu novo “apetrecho”, o dicionário que o ajuda na aproximação com o sujeito enunciatário, a francesinha. Notamos então a presença do discurso direto e da citação da língua francesa. Trata-se, como dissemos acima, de marcas de interdiscursividade, como nos exemplos (em itálico):

No dia seguinte quando a encontrei
Um *bonsoir* eu logo lhe falei (citação da língua francesa)
E gentilmente ela respondeu:
“Comment ça va mon amour, comment ça va?” (discurso direto e citação da língua francesa)
Daí então, eu disse tudo o que aprendi inclusive *très bien, mon amour, très jolie* (citação da língua francesa)

Após ter conquistado a francesa, o sambista-enunciador decide voltar rapidamente ao Brasil, interrompendo novamente a narrativa para revelar, em situação tipicamente farsesca:

Mas é que eu tenho meu amor no Rio e disse a ela: (marcas do discurso direto)
“Jamais, mademoiselle. Qui vous pensez? N’a pas d’argent! Je ne sais pas pourquoi je t’aime, mon amour. Pourquoi mentir? Excuse-moi! Eu vou é pro Brasil !

Além dos recursos descritos acima, outras formas de citação, também se encontram neste corpo documental. Bakhtin considera a estilização como a forma mais característica de dialogização interna, salientando que a consciência lingüística que norteia a recriação estabelece para o estilo recriado uma

importância e uma significação novas. A linguagem estilizada aparece com ressonâncias particulares: alguns elementos são destacados, outros deixados na sombra. Acrescenta a variação e a paródia como outras formas de se retrabalhar o material lingüístico e caracteriza a variação como procedimento que “introduz livremente um material de outrem nos temas contemporâneos [...], põe à prova a língua estilizada, colocando-a em situações novas e impossíveis para ela” (Bakhtin, 1988: 159).

Além dos diálogos puros (discurso direto e indireto), Bakhtin aponta a inter-relação dialogizada e a hibridização – o cruzamento lingüístico de uma língua dentro da outra - como amálgama de duas linguagens e uma das modalidades mais significativas no processo de transformação das linguagens; seu objeto: a representação literária da linguagem que, no nosso caso, pode ser traduzido como *a representação literária oralizada da linguagem*, já que a língua não foi apenas transcrita para ser lida, mas escrita para ser cantada, *reoralizada*. Ambas fundem dois enunciados potenciais. Trata-se da paródia, tipo de hibridização bivocal, apontada como um sistema de fusão que busca esclarecer uma linguagem viva dentro desta outra linguagem (Bakhtin, 1988:159).

É, de fato, na paródia à língua francesa (discurso dito representado) que os sambas e marchas atingem o grau máximo da sátira, no nosso entender; dada a natureza transgressora e a sua incidência no corpus em questão, a paródia é estudada no tópico seguinte.

3. A carnavalização da língua e da cultura francesa

3.1. A língua francesa profanada

Bakhtin concebe a paródia como uma construção dialógica muito especial em que o discurso que representa estabelece uma relação de desmascaramento em relação ao discurso representado. Entre a estilização e a paródia, encontram-se as mais variadas formas de linguagens determinadas por inter-relações, desejos

verbais e discursivos que se encontram nos enunciados. A paródia é um aspecto inseparável da sátira menipéica e de todos os gêneros carnavalizados, contrapondo-se diametralmente aos chamados gêneros puros, as epopéias e tragédias (Bakhtin, 1981: 167). A paródia não existe sem o outro, o já-dito, o discurso anterior. Nas palavras do autor:

“A paródia é organicamente estranha aos gêneros puros, sendo, ao contrário, organicamente própria dos gêneros carnavalizados. Na Antiguidade, a paródia estava indissolúvelmente ligada à cosmovisão carnavalesca. O parodiar é a criação do duplo destronante, o mesmo mundo às avessas. Por isso, a paródia é ambivalente” (Bakhtin, 1981: 109).

Conforme dissemos, o conceito de paródia não pode ser dissociado da literatura antropofágica oswaldiana, que, dos poetas modernistas, foi o autor que mais polemizou com a cultura estrangeira, não somente contrapondo os conceitos de civilização e barbárie, como também buscando uma solução poética para o complexo cultural brasileiro. Já dizia Oswald em 1928, parodiando William Shakespeare em *Hamlet*:

Tupy or not tupy, that is the question

Afonso Romano de Sant’Anna assinala que a atitude parodística faz parte da natureza do samba e da marcha. Aliás, para ele, o samba por sua natureza, às vezes caricata, é uma atitude parodística. Nas palavras do autor:

“Ora, a paródia só existe dentro de um sistema que tende à maturidade, pois é uma crítica ao próprio sistema (tanto social quanto musical). A paródia pressupõe elementos preexistentes que possam ser criticados. Por outro lado, através dela cria-se um distanciamento em relação a uma verdade comum e opera-se a possibilidade de uma outra verdade. Faz parte de qualquer sistema aberto, é o instrumento de negação e assimilação dos contrários. É o corte com a tradição e a instauração de uma nova linguagem. Ao se destacar da linguagem que critica, o autor configura melhor a sua própria linguagem pela diferença ou inversão de significados. Sendo um efeito estético, tem também uma função social e posta-se

a serviço de uma contra-ideologia que critica a ideologia dominante” (Sant’Anna, 1986: 194-195).

No nosso caso, o efeito parodístico, a voz dentro da voz, bem como o desvio à norma culta da língua francesa constituem-se em processos de carnavalização. Em termos lingüísticos, pode-se dizer que a mimetização da língua francesa por meio da paródia é uma carnavalização.

Assim, é neste sentido que devemos compreender a inserção da língua francesa no discurso musical da canção popular brasileira, supostamente escrita e concebida em língua portuguesa, materna: um jogo lúdico, humorístico, satírico. Percebe-se muitas vezes que a língua francesa representada é tão-somente uma mistura de sons embolados que buscam imitar o idioma francês, porém destituída de significado, uma falsa língua “passando-se” por verdadeira; daí a farsa.

Essas transgressões à norma e mimetizações podem ser encaradas como formas de profanação à língua francesa que se verificam quando o outro (seja o francês, seja o brasileiro afrancesado) se apropria do idioma, passando, por isso, a ser satirizado.

Além dos recursos anteriormente apontados, constituem mecanismos de carnavalização as seguintes ocorrências lingüísticas ligadas à transgressão à norma :

- a) a mistura (proposital) de registros lingüísticos, “confundindo” formas de tratamento – o *tutoiement* (tratamento informal, registro familiar, empregado com o pronome *tu*) e o *vouvoiement*, (tratamento formal, com o pronome *vous*) - mesclando a formalidade e a informalidade no mesmo discurso;
- b) as fusões ou hibridizações já mencionadas;
- c) as impropriedades gramaticais;
- d) a mimetização fonética, caracterizada pelas acentuações nas sílabas finais, afrancesando os vocábulos (*sambá, sambô*);

- e) as traduções literais;
- f) o non-sense, a falta de sentido, em contraposição à lógica, ao rigor e aos raciocínios encadeados, próprios da linguagem literária francesa.

É o que podemos encontrar em *Tem Francesa no morro*, onde, conforme já apontamos, o pastiche fonético aparece bem caracterizado :

Donê muá si vu plé
Lonér de dancê avec
*Si **vu frequente** macumba*
***Entrê** na virada e **finí** pur samba*

Em referência às formas de tratamento, convém salientar igualmente as confusões de tratamento no emprego dos pronomes *tu* e *vous*, presentes nas canções *Baião em Paris* (1950), gravada por Ronaldo Lupo:

***Voulez-vous**, madame, dançar o meu baião*
*Je vous jure, madame, **danse** que c'est bon*
Um passo pra cá, e outro pra lá
Pode crer, madame, très joli sera

e *Dancê Mademoiselle*¹¹⁸ (1963), gravada por Moreira da Silva:

***Dancê**, mademoiselle, dancê*
Dancê avec moi
Dancê, mademoiselle,
*Parce que **je t'aime** beaucoup mon petit pois*
[...]
Mademoiselle, je vais parler
*Je vais parler **avec vous***
Mademoiselle je ne sais pas
*Pourquoi je **t'aime** beaucoup*

¹¹⁸ Embora este samba de gafieira fuja à periodização estipulada, por apresentar características muito próximas aos que estamos analisando, vale a pena ser lembrado.

Além dos discursos híbridos já mencionados, apontamos ainda a fusão entre o português, o francês e o inglês em *Bonjour, mon amour*:

Allô, mon amour, bonjour,

Eu ando sem **l'argent toujours**

Se por acaso, você pode me emprestar algum

É favor porque eu estou a nenhum

Se você puder arranjar pra amanhã

Très bien, très bien, très bien

Mas não me faça de bola de ping-pong

Senão eu grito: **so long, so long, so long**

Tendo dinheiro para mim você em **bijou**

Love you, mon chuchu, love you

Assim como a adaptação para o francês na marcha-quadrilha *En avant* (1944), composta por Lamartine Babo e Moacyr Araújo:

En avant! En arriê! (no lugar da expressão *en arrière*, para trás)

Esta quadrilha

Está pra mim e pra você

Balancê! Balancê tour (no lugar de *balancez*)

Parlez-moi, parlez-moi d'amour

O mesmo ocorrendo em *O baião em Paris* (1951) de Humberto Teixeira:

Ma non mimi, simoné frou-frou

Cai no passo da zabumba

Que vem lá do meu [rechaud]

C'est une danse très jolie beaucoup (impropriedade na língua)

Todo mundo baionando que é gostoso pra chuchu

[...]

- **Monsieur le baion,**

Enchanté de vous voir !

- Oh, merci, merci beaucoup

Entre as principais impropriedades (que poderiam ser vistas como liberdades poéticas), destacamos:

. a concordância verbal entre o sujeito e o verbo, caso também de *Tem Francesa no Morro* (1932) :

Si vu nê pê pas dancê

Pardon, ma cherrie

Adieu je me vá

Ou em Carta à Brigitte Bardot (1962):

- Brigitte, ma belle BB. Je ne pense qu'à toi. Je pourra dire: "affiche-moi la pêche".

. a impropriedade no emprego do pronome interrogativo, em *Fui a Paris* (1942), usando-se o pronome interrogativo *qui* no lugar do *que*:

Jamais, mademoiselle, jamais. Qui pensez-vous? N'a pas d'argent .Je ne sais pas pourquoi je t'aime mon amour ...

Novamente é Kid Morengueira o enunciador encarregado do desvio à norma correta, em *Qu'est-ce que tu pense* (1942), grafado som o s:

Bonsoir, madame, mademoiselle

Je vous chanter um sambô (palavra inventada derivada de samba)

Pourquoi je suis poliglote

Em relação às traduções literais, citamos o exemplo de *Carta a Brigitte Bardot* (1962):

Brigitte, Brigitte Bardot

Je suis millionnaire et brésilien

J'ai une plantation de café

Je m'appelle Jorge Veigá

Et je suis parent de Pelé

para a estrofe:

Brigitte, Brigitte Bardot

Eu sou um milionário brasileiro

Eu tenho fazendas de café

Eu me chamo Jorge Veiga

E sou parente do Pelé

Ou ainda o *non-sense* conseguido pelas rimas forjadas em *Qu'est-ce que tu penses?* (1955) :

Qu'est-ce que tu penses?

Carnaval não ***canse?***

Canse mas ***balance***

Desde ***France*** até Bangu

3.2. A cultura francesa carnavalizada

É, pois, dentro dessa concepção humorística que devemos entender a inserção da língua francesa no discurso da canção brasileira, supostamente escrita - ainda que num guardanapo de papel – para ser cantada, de maneira jocosa, numa justaposição de sons mimetizados. Os enunciadores da canção brasileira, sambistas ou não, 'oralizaram' a língua francesa, transportando-a de um rigoroso padrão de norma culta para o universo musical e radiofônico, para a elasticidade da linguagem oral do português praticado no Brasil, recurso tão arduamente desejado pelos modernistas.

Assim, como quer Bakhtin, invertem-se os papéis: de língua culta, traço distintivo da língua francesa praticada pela elite no Brasil, passa a estar na boca do povo. Vale lembrar que o idioma circulou por entre as mais diversas camadas sociais, sendo falado tanto pela meretriz quanto pelo bacharel. Passamos, assim, do mundo da cultura letrada (alta), para o universo da cultura iletrada (baixa), auditiva, oralizada. Da mesma forma, os heróis franceses, personalidades do mundo da cultura - literatura, música ou cinema - destronados, foram às ruas, descendo *ao mundo familiar* do discurso do samba e da marcha e tornando-se personagens de nosso universo carnavalesco. De Madame Pompadour (1721-1764), mulher influente na corte de Luís XV, ao romancista Honoré de Balzac (1799-1850), passando pelo pensador positivista que tanto influenciou a República Brasileira, muitos foram os estratos culturais passados em revista, do canto de Lucienne Boyer (1901-1983) a *vida rosa* de Edith Piaf, de Jean Gabin (1904-1976) a Brigitte Bardot (1934).

4. O malandro x o operário x o burguês afrancesado

Afinal, quem é esse enunciador e de que forma se opõe (ou se alia) à cultura francesa?

Até agora, vimos que, na maioria dos sambas analisados, a discussão focalizou a polêmica em torno do sambista e do burguês afrancesado. Verificamos ainda que desde as composições de Assis Valente ou de Noel Rosa esse enunciador apresentou uma tendência a criticar o costume, até certo ponto subdesenvolvido, de se deslumbrar diante dos estrangeirismos e dos modismos estrangeiros. Em *Não tem tradução* (1934), por exemplo, o locutor nos colocou diante da linguagem do sambista que valoriza a fala do malandro como síntese de uma língua, “a brasileira”, em detrimento de outras falas projetadas na tela do cinema. De acordo com a literatura sobre o assunto, o malandro neste universo de

canções personifica o protótipo do brasileiro urbano da década de 30¹¹⁹, muito sintonizado com a imagem do mulato, herói do mito da mestiçagem (Vianna, 1995: 105), cuja *persona* não pode ser dissociada da do sambista, que, por outro lado, tem suas raízes na figura do capadócio, o mestiço do Brasil-Colônia, tocador de viola e avesso ao trabalho, como nos esclarece Sandroni (2001: 156-185).

Vale dizer que o tema da malandragem já aparece prefigurado nas modinhas e lundu.

Assim, a canção brasileira dos anos 30 é enunciada por um sambista-malandro, cuja representação não foi construída sem idiosincrasias. Sandroni nos lembra que esses interlocutores tematizaram não apenas a vadiagem, mas também o fim da orgia, o abandono do samba - não sem sofrimento - e, algumas vezes, a crítica ao ócio. No dizer do antropólogo, “o samba-malandro era também um samba em conflito com a malandragem” (Sandroni, 2001: 160). Assim, pode-se dizer que são vários, e não apenas um, os tipos de malandros e malandragens representados.

Imagem poeticamente inventada, a figura do malandro, apesar de apresentar variações, possui características em comum como a marginalidade, a *ginga*, a postura crítica e a atitude performática (Matos, 2001: 67). Atuando no morro, no botequim da esquina, na delegacia dos subúrbios ou na gafieira, o malandro é aquele que enuncia uma situação onde estão presentes a mentira e a dissimulação¹²⁰. O primeiro samba gravado a explorar a temática do malandro, de autoria de Bide e Armando Marçal, é de 1927, recebendo o seguinte título: A

¹¹⁹ Como assinalamos anteriormente, os anos 30 foram fortemente marcados pelo samba do Estácio, mais condizente com a modernidade que se anunciava e com a valorização do elemento mestiço. O samba dos anos 30, já dissociado do maxixe, tem na figura do malandro e no tema da malandragem um dos seus pilares de sustentação, como nos comprova Carlos Sandroni (2001: 168).

¹²⁰ Vale ressaltar ainda as diversas categorias de malandro, classificadas pela autora por décadas: o malandro vitorioso, jogador de sinuca (1930); o malandro regenerado, suposto trabalhador (1940); o malandro elegante, freqüentador de gafieira (1950); o malandro barra-pesada, briguento (1980) (Matos, 2001: 68).

Malandragem Em contrapartida, a menção ao trabalho era quase nenhuma; até então, não se constituía em tema de samba.

Quando Vargas assume o poder, a malandragem sofre um revés, cedendo lugar ao trabalhismo. Já dissemos que durante o Vargasismo, o samba preocupou-se em difundir um discurso exaltando as qualidades do operário e do malandro-regenerado, símbolo da nação e da classe trabalhadora. No entanto, o discurso do samba-malandro, não deve ser confundido com o conceito de discurso da malandragem, embora ambos possuam pontos em comum, como a *tromperie*, forma sutil de ludibriar caracterizada pela farsa que, ao final, é sempre revelada (Matos, 2001: 66-67). No primeiro caso, temos o samba *Fui a Paris* (CD 1, faixa 11), de 1942, de que falamos anteriormente, em que o malandro, enunciador do samba-de-breque, termina por enganar uma francesa enamorada, ou ainda, *Carta a Brigitte Bardot* (CD 1, faixa, 27), de 1962, em que o malando (sujeito enunciador) da marchinha de carnaval procura seduzir a atriz com um falso pedido de casamento, enganando-a com bens materiais inexistentes ou anunciando o falso parentesco com Pelé. É, pois, esse enunciador que se confronta com a figura do francês, seja ela real ou imaginária.

Já o discurso da malandragem, como bem destaca José Miguel Wisnik (1983), define-se como o contra-discurso, a transgressão sutil, de resistência, que se coloca na contra-mão do discurso oficial, onde o receptor é instado a buscar o sentido nas brechas ou atitudes implícitas de um discurso dissimulado. Referimo-nos especificamente ao samba-choro (e de breque) *Acertei no Milhar* (CD 1, faixa 9) - composto em 1940, de autoria de Wilson Batista e Geraldo Pereira e interpretado por Moreira da Silva - de natureza anti-trabalhista, paradigma do discurso da malandragem e que se contrapõe diametralmente ao “samba da legitimidade” (Tota,1983:146) que defendia a prática do trabalho. Aqui, o enunciador, sorrateiramente, descobre uma forma de burlar o cerco da ideologia trabalhista, dando voz a um operário que, resistindo às forças do Estado, decide não ir trabalhar, criticando, em segunda leitura, a figura do burguês afrancesado, o

intelectual, o bacharel, que se encontra num outro patamar da pirâmide social, cuja reverência à cultura francesa é uma de suas principais características¹²¹.

Em linguagem semiótica, pode-se dizer que, neste caso, o sambista-malandro, avesso ao trabalho, é o anti-sujeito que contraria a política trabalhista, tentando impedir o projeto estadonovista (o destinador). Na medida em que denuncia a difícil condição de operário, o enunciador naturalmente se mostra igualmente avesso à política de Getúlio Vargas.

Além desta leitura, pretendemos levantar um outro aspecto voltado para o papel que a cultura francesa exerceu sobre determinado estrato da sociedade brasileira, baseando-nos na mesma polêmica “o malandro x o burguês afrancesado”, já enunciada em outras canções; porém, no que concerne à sociedade brasileira, esses papéis nem sempre se evidenciam de maneira tão clara.

Além do que foi colocado a respeito do caráter transgressor desse discurso de resistência ao trabalho, outros elementos podem ser acrescentados: o primeiro deles diz respeito ao fato de que *Acertei no milhar* (1940) reúne todos os personagens num só enunciador, num jogo de espelhos onde as imagens, os papéis, parecem se embaralhar: há o verdadeiro malandro, o que rechaça o trabalho; o falso malandro, o operário chefe de família que precisa trabalhar; e o burguês espelhado no francês, cuja posição parece ser ora criticada, ora invejada.

Deste modo, pode-se dizer que a categoria fundamental em *Acertei no milhar* atua com os seguintes pares de opostos:

/trabalho/	X	/ócio/
Realidade	X	fantasia
Operário	X	Burguês ¹²²

¹²¹ Neste sentido, o samba sintetiza o papel da cultura francesa junto à cultura brasileira letrada do qual o enunciador sambista parece ter plena consciência.

Batente	X	loteria
---------	---	---------

Com efeito, o samba, de natureza anárquica e anti-trabalhista oscila entre o mundo do ócio (a preguiça, a vadiagem) e o mundo do trabalho (a classe dominante + o operariado), entre o samba da malandragem (anti-oficial) e o da legitimidade (de adesão ao trabalhismo), entre o falso e o verdadeiro, a realidade e a fantasia.

Como em todo samba-de-breque, este narra a saga de um operário que, se vê, de um dia para o outro, na condição de um doutor, por ter ganho na loteria. A partir de então, recusa-se a encarar não apenas a rotina e o trabalho, mas a própria identidade:

- Etelvina!
- O que é Morengueira?
- Acertei no milhar
- Ganhei quinhentos contos não vou mais trabalhar...

A narrativa traz uma perspectiva de mudança de classe social e de adoção de novos valores compatíveis com essa transformação: neste caso, o malandro (antítese do trabalhador) saltou para a classe dominante, com todos os direitos e regalias a que faz jus a nova posição social, sem o menor esforço¹²³.

No plano narrativo, temos, de um lado, o sujeito-enunciador que, tendo enriquecido através da loteria (o objeto mágico), torna-se burguês; e, de outro, o anti-sujeito, a pobreza, que agora precisa ser eliminada, quebrada, destruída. No entanto, enquanto objeto-valor, o dinheiro não basta; é preciso que o protagonista seja reconhecido, identificado como classe dominante. A mudança de classe social requer outros signos que simbolizem a ascensão: um professor, um colégio interno,

¹²² Na visão do operário, o burguês, rico, não trabalha; manda.

¹²³ O enunciador ganhou o dinheiro por via facilitada, porém legal. A malandragem do discurso repousa no fato de que, sendo proveniente da loteria (ou seria o jogo do bicho?) fonte de recursos

uma viagem, a compra de um título nobre, um avião e assim por diante. Deste modo, o enunciador vai assumindo a *persona* de um outro, com posturas, pertences e comportamentos que, em verdade, não são seus. Trata-se, mais uma vez, de uma crítica ao universo do parecer.

Assim, embora o dinheiro em si não seja suficiente, é capaz de comprar o necessário. Aqui entram novamente em cena a língua e a cultura francesa para legitimar novas representações simbólicas e imagens identitárias. À medida que a narrativa prossegue, o personagem vai adotando um novo *modus vivendi*, adquirindo tudo o que vê: nome, título, posição social, conforto, bem estar, educação, sofisticação, gestos e comportamentos diferentes do que era, despindo-se, por assim dizer, da imagem anterior de operário, para assumir uma nova máscara, a do novo rico (burguês). Almeja livrar-se não apenas do trabalho estafante, mas também dos elementos que o identificam com a pobreza. É curioso notar, inclusive, a maneira com que o enunciador trata a mulher, Etelvina (sujeito enunciatário), dando-lhe ordens como se esta fosse uma serviçal, uma doméstica, uma funcionária a prestar-lhe serviços¹²⁴:

E me dê toda a roupa velha aos pobres
E a mobília podemos quebrar
Isso é pra já
Passe pra cá

Etelvina, aliás, também possui uma imagem variável, ora sendo funcionária da casa, ora sendo rainha, nobre, *madame*, porém, à mercê do homem provedor (o *paizinho*):

Etelvina
Vai ter outra lua-de-mel
Você vai ser madame

governamental, o samba não poderia ser censurado. Foi, assim, uma forma encontrada para se burlar o DIP e a ideologia do trabalho já mencionada.

¹²⁴ Uma das percepções possíveis que se tem do homem rico é que ele *não faz, manda fazer*.

Vai morar no Palace Hotel
 Eu vou comprar um nome não sei onde
 De Marquês, Morengueira de Visconde
 Um professor de francês “mon amour”
 Eu vou trocar seu nome
 Pra Madame Pompadour
 Até que enfim agora sou feliz
 Vou passear a Europa toda até Paris
 E nossos filhos, oh, que inferno !
 Eu vou pô-los num colégio interno¹²⁵

A narrativa pode ser dividida em três tempos distintos, supostamente reais, antes do desfecho:

Antes	Agora	Depois
(momento passado)	(momento presente)	(momento por vir)
vida difícil	providências, conversa	vida abastada
dívida no armazém	pagamento	acerto de contas

A revelação se dá no final, quando o engano é desvendado: o enunciador é acordado pela mulher, declarando que tudo não passou de um sonho. Desfaz-se o jogo, a farsa e retorna-se à realidade. O humor e a ironia, de natureza discursiva, encontram-se nesta situação final, pois o enunciador é obrigado a voltar à condição que havia rechaçado, ao pesadelo do mundo do trabalho. O efeito cômico se baseia justamente no fato ambíguo, na revelação do sonho, numa narrativa que transita entre o fazer, o desfazer e o refazer.

Tudo volta ao que era antes: é a imagem do malandro-regenerado que novamente adquire relevância. Podemos inferir daí que se trata de uma verdadeira regeneração? Ao que parece, não exatamente. O malandro embora pareça regenerado, é um indivíduo inconformado com a condição de operário; como não

¹²⁵ *Madame Pompadour*: Marquesa de Pompadour (1721-1764), já referida, a favorita de Luís XV, protetora das Artes; *Colégio Interno*: modelo educacional francês copiado pelo Brasil.

pôde desmerecer abertamente a ideologia oficial que naquele momento (1940) exercia total controle sobre a produção musical por intermédio do DIP (Tota, 1980: 146), usou do artifício do sonho, driblando o discurso que enaltecia o trabalhador.

5. A construção da imagem do outro: tipos, estereótipos e clichês

Como o francês (indivíduo/coletividade) é referido na música popular brasileira? De que forma a França, sua língua e sua cultura aparecem nestas canções estudadas? Que representações foram construídas? Como estas representações evoluíram ao longo do tempo, dialogando com o contexto em que foram produzidas? O que teria motivado alguns compositores nacionais a escrever diretamente em francês? O que revela e o que esconde esse sujeito enunciador?

Foram estas as principais questões que conduziram a análise das canções que compõem o corpus deste trabalho¹²⁶. Nosso objetivo foi, pois, observar este corpo documental de maneira a conhecer o que pensou e tematizou o enunciador da canção popular sobre a questão, procurando ressaltar os principais aspectos levantados e sua significação no âmbito das relações interculturais Brasil-França.

Numa análise sobre as representações sobre o outro, particularmente, quando este pertence a uma outra cultura, revela-se não apenas a imagem que dele possuímos, como a que, implícita ou explicitamente fazemos de nós mesmos. Geneviève Zarate caracteriza o papel das representações sociais como o produto de um trabalho social coletivo através do qual os agentes sociais constroem seus modos de conhecimento da realidade¹²⁷.

¹²⁶ Cabe salientar igualmente que, embora estejamos trabalhando com textos, a análise dos gêneros musicais de cada canção, bem como de sua melodia contribuirão para as conclusões finais.

¹²⁷ No entender da autora, a representação simbólica seria o resultado da produção coletiva de uma dada sociedade (Zarate, 1995: 30).

A noção de representações coletivas funda-se na idéia de se pertencer a um grupo social, que, segundo a autora, constrói os limites entre o grupo de que se faz parte e o outro, define proximidades e afinidades, distanciamentos e incompatibilidades.

É assim que as “representações do estrangeiro” remetem especialmente à identidade do grupo que as produz ou produziu (Zarate, 1995 :30). De fato, é no jogo interativo entre o eu e o outro que a própria identidade do sujeito vai sendo constituída, engendrando uma visão de mundo, um tempo e um lugar.

Na medida em que essas canções são reveladoras de subjetividades e representações entre *o eu e o outro* e dialogam com um dado momento histórico, surgem categorias (recorrências temáticas), figuras e tipos que simbolizam os diversos movimentos de aproximação/distanciamento, afirmação/negação ou atração/rejeição.

São cenas ou crônicas do cotidiano brasileiro da primeira metade do século, que, tal como um mosaico, compõem um painel social, cultural e comportamental da sociedade carioca - vinda da rua, do salão ou do universo radiofônico - trazendo consigo um projeto de identidade, ainda que construído, para esta primeira metade do século.

A análise dos conteúdos temáticos baseou-se, por um lado, nas recorrências e intertextualidades e, por outro, na periodização colocada na introdução do trabalho. A fim de melhor visualizar as constantes encontradas, apresentamos, a seguir, um quadro recapitulativo de temas, figuras e tipos recorrentes:

TÍTULO	TEMA	FIGURA(S)	TIPO(S)	ENUNCIADO
A crítica do maxixe cançoneta	A dança erotizada do maxixe Prostituição	O cabaré	O francês O bailarino A prostituta	“Não há francês que não capriche no meio do maxixe”
Lês Batutas 1922 samba- amaxiado	Apresentação do samba em Paris / Reconhecimento	O dancing O cabaré Os passos da dança	Les Batutas e o público	“ <i>Faisons tout le monde danser le samba</i> ”
Sarambá 1929 samba- amaxiado	Apresentação do samba em Paris / Reconhecimento	A roda de samba Os passos da dança	O mulato O sambista A tia baiana	“Olha o sarambá, ô tia! “
Tem francesa no morro 1932 maxixe	A dança erotizada do maxixe Prostituição Colonialismo cultural	O cabaré O morro	A bailarina O bailarino A prostituta	“ <i>Dance lê classique em cime de mesa</i> ”
Positivismo 1933 samba	A traição O dinheiro O preço do amor A Prostituição	O câmbio flutuante A lira Ordem e Progresso	A traidora A prostituta	“Vai, com teu juro exorbitante”
Não tem tradução 1934 samba	Colonialismo cultural O português X O francês e o inglês	O cinema e o morro	Risoleta O malandro O burguês	“Só pode ser conversa de telefone”
De babado 1936 embolada	O preço do amor	O falso vestido francês O vestido de babado	O amante e a amada	“Seu vestido de babado Que eu comprei lá em Paris”
Paris 1938 marchinha	Saudade do Brasil Valorização do nacional (canção do exílio)	Paris x Rio de Janeiro	A loura e a morena	Paris, Paris je t'aime, mas eu gosto muito mais do Leme
Bonjour, mon amour 1938 samba	Malandragem Prostituição	Uma conversa por telefone/ interlocução	A prostituta o turista e o burguês	“Tenho dinheiro para mim você é um <i>bijou</i> Love you, love you...”
Joujoux balangandãs 1939 marchinha	Amor intercultural	Braços dados Paris e Brasil	O namorado e a namorada	“Seja em Paris, ou nos Brasis ...”
Menina fricote 1940 samba-choro	Colonialismo cultural Valorização do nacional Malandragem e prostituição Apropriação da cultura do outro	O cassino e o morro	A suburbana afrancesada A malandra A mulher prostituída	“Não sei que doença deu na Risoleta que agora só gosta de ouvir opereta”
Acertei no milhar 1940 samba	Malandragem Colonialismo cultural	Paris x Rio Português x francês	O malandro O farsante O operário	“Você dê toda a roupa velha aos

	Sátira ao burguês afrancesado e ao culto ao trabalho		O burguês	pobres”
Fui a Paris 1942 samba de breque	Ir e voltar Valorização do nacional Malandragem	Paris O cabaré	O malandro sedutor O farsante	“Logo depois que o samba estava terminado/ Uma linha francesinha chegou-se para o meu lado”
Qu’est-ce que tu pense? 1942 samba	Malandragem Prostituição	A dança A mulher A disputa	O malandro cafetão Viviane	“E sou forte sou o tipo da lança”
En avant 1945 marcha-quadrilha	Amor em quadrilha	Os passos da quadrilha	A loura a morena	“Entre a loura e a morena Mon coeur balance”
Aula de francês 1947 marcha	Malandragem Prostituição	A Praça Mauá	A farsante A meretriz O marinheiro inglês	“A aula de francês que ela dá / É atender inglês na Praça Mauá”
Balzaquiana 1949 marcha	Exaltação à mulher madura	O broto x a balzaquiana	A mulher madura Balzac e a representação da mulher francesa	“Sete dias da semana / Eu preciso ver minha Balzaquiana”
Malandro em Paris 1950 baião	Malandragem Vida fácil em Paris	Perfumes, automóveis, <i>renard</i>	O malandro A malandra	“Quem nesse mundo não quer <i>la vie en rose?</i> ”

Baião em Paris 1950 baião	A apresentação do baião em Paris	O salão de dança Os passos da dança	O mulato e a dama	" <i>Voulez-vous, madame, dançar o meu baião</i> "
O baião em Paris 1951 baião	A apresentação do baião em Paris	Montmartre Pigalle Brás Paraíba Hollywood	Os dançarinos de baião	"Tout le monde à Pigalle/ o baião tá em Paris"
La vie en samba 1951 samba	A apologia do samba Paródia a <i>La vie en rose</i>	Blois Paris	Mesdames Messieurs Petits-enfants	"Danse la société de joujoux balangandás"
Can-can 1954 marcha	Sucesso do <i>can-can</i> No Brasil	O passos do <i>can-can</i>	A bailarina	"Ao tentar botar a perna lá por cima da cabeça"
Vou pra Paris 1954 samba	Malandragem em Paris	Conta Imposto	O malandro A malandra	"Sem pagar as contas eu vou pra Paris amanhã"
Qu'est-ce que tu penses? 1955 samba	Culto ao Trabalho	Quarta-feira de cinzas A bebedeira O trabalho	Os foliões O turista O operário	"Quarta-feira às 7 horas levanto E vou trabalhar"
Pra que discutir com Mme? 1956 samba	Crítica ao colonialismo Valorização do Nacional	Samba x ópera Desfile x concerto	Brasileira afrancesada	"Meu bloco de samba ópera"
Francesa ou não francesa 1956 jazz	Malandragem	Os atributos da possível francesa	O malandro interesseiro	"Francesa ou não francesa, tu tens o tal l'argent"
Grand Monde du Creoléu 1957 samba	Malandragem	O morro Os trajés do malandro Os presentes	O malandro O falso rico	"Deu de presente a Marion um <i>visor</i> "
Brigitte Bardot 1961 marcha	Culto a uma celebridade francesa Sedução e erotismo	O corpo de BB na tela de cinema	O malandro e a celebridade	"Será pelo pé? Não é?"
Lição de baião 1961 baião	A apresentação do baião em Paris	A aula de baião	Os alunos do baião	"Apprenez la leçon Dansez le baión"
Carta a BB 1962 marcha	Malandragem Falso pedido de casamento	Fazendas de café Caxambi	O malandro e a celebridade	"Je vous aime Je vous adore"
Dancê Mademoiselle 1963 samba de gafieira	Convite à dança	O desejo, a conversa a dança	O malandro e a francesa	"Dance, mademoiselle/ parce que je t'aime beaucoup, mon petit pois"

Os gêneros musicais que predominam no corpus observado foram o samba e a marchinha, ritmos autenticamente nacionais, bastante comprometidos com a imagem de identidade nacional, de brasilidade. Trata-se efetivamente de um período em que a canção brasileira esboça as primeiras representações do país; de certa forma, a representação do estrangeiro francês se integra nessa visão de mundo.

Assim, o exame das canções circunscritas na primeira metade do século permite-nos apontar a seguinte tipologia:

. **Apologia da dança e do sexo**

De 1900 a 1932, registramos quatro ocorrências em que a dança aparece como tema e fator de proximidade intercultural, quer buscando legitimação para um ritmo genuinamente nacional, quer significando apenas um pretexto para um jogo erótico, sensual. As principais figuras de lugar são o *dansing*, o cabaré, o salão ou o quintal, propício para encontros e pagodes. Os tipos, por sua vez, vão da negra baiana ao sambista ou batuqueiro, ou ainda, do músico à dançarina de salão, em geral associada a uma imagem estereotipada da mulher francesa (a dama *coquette*, a *petite* francesa), fortemente ligada à atividade do meretício.

A crítica do maxixe francês (1909), mostrou como o sucesso do maxixe foi assimilado em Paris, gênero que parecia empolgar e desafiar os próprios franceses, aparentemente interessados nos passos e requebros desta dança:

Lá na capital da França
Onde o progresso avança
Não há francês que não capri.. i... che
No [meio] do maxi...i...xe

Já o samba-maxixe *Les Batutas* (1922), bem mais elegante, composto por ocasião da viagem dos Oito Batutas à França, constitui-se, efetivamente, em uma aula de dança para os franceses, público receptivo, como se pode concluir, às danças brasileiras:

Mon samba se danse
Toujours en cadence
Petit pas par-ci
Petit pas par-là
Il faut de l'aisance
Beaucoup d'élégance
Le corps se balance
Dansant le samba

Esta mesma temática - a adesão (e legitimação) dos franceses a um ritmo nacional por meio da dança - pode ser encontrada igualmente nas seguintes canções:

<i>Baião em Paris</i> (1950)
<i>O Baião em Paris</i> (1951)
<i>La vie en Samba</i> (1951)
<i>Lição de baião</i> (1961)

De 1922 a 1932 observa-se um vazio: a França praticamente não aparece representada na canção popular brasileira, à exceção da canção *Sarambá*, readaptada e gravada em disco 78 rpm pelo compositor J. Thomas, em 1929, conforme dissemos.

Em duas dessas canções - *A crítica do maxixe francês* (1909) e *Tem Francesa no Morro* (1932) - as representações construídas são dúbias, assim como o significado do verbo *dançar*, vocábulo recorrente no corpus desta pesquisa, simbolizando muito provavelmente o ato amoroso:

Dançar à francesa (*A crítica do maxixe francês*) ;

Danser le classique em cima de mesa (Tem francesa no morro) .

A mesma expressão é reiterada em *Menina Fricote* (1940); vale dizer que uma das acepções do verbo “fricoter” em francês tem igualmente forte apelo sexual:

E faz fricote como quê!

O mesmo ocorre no samba interpretado por Moreira da Silva, *Qu'est-ce que tu pense?*(1942)

Diz que danse, diz que danse...

[] *E quando danse, canse, pourquoi?*

Deste subgrupo fazem parte:

<i>A crítica do maxixe francês</i> (1909)
<i>Tem francesa no morro</i> (1932)
<i>Menina fricote</i> (1940)
<i>Qu'est-ce que tu pense?</i> (1942)
<i>Dance Mademoiselle</i> (1963)

Neste caso, a dança e a língua francesa funcionaram, como elementos de aproximação intercultural.

A partir de 1932, começam a surgir as primeiras críticas a um colonialismo cultural representados pela adoção de estrangeirismos ou e comportamentos estrangeiros, coincidindo inclusive com a gravação dos primeiros sambas de caráter nacionalista¹²⁸. Notam-se então as primeiras representações negativas do “outro francês” por meio de sátiras à língua e à cultura deste país. O nacionalismo xenófobo, no dizer de José Murilo de Carvalho, “uma velha tradição carioca retomada com força pelo jacobinismo florianista” (Carvalho, 2004: 28) durante o

¹²⁸ A questão racial dá lugar à questão cultural, de caráter nacionalista.

governo Vargas é expresso principalmente pela crítica aos processos de aculturação¹²⁹, aparecendo principalmente sob as seguintes formas:

. Sátira à língua francesa por meio de paródias:

Em *Tem Francesa no Morro* (1932), *Não tem tradução* (1934), *Menina Fricote* (1942) e outros, a língua francesa é parodiada (profanada) e, em muitos casos, os valores musicais europeus, rejeitados, em detrimento da língua e dos símbolos nacionais. Na relação entre o enunciador e sua linguagem, ou ainda, entre o enunciador e a linguagem do outro, há um choque cultural; estabelece-se um jogo de forças na disputa por uma identidade. O outro – seja o francês, seja o burguês que pretende ser francês - é, de certa forma, satirizado, como nas canções:

<i>Tem francesa no morro</i> (1932)
<i>Menina fricote</i> (1942)
<i>Qu'est-ce que tu pense</i> (1942)
<i>La vie en samba</i> (1951)
<i>Qu'est-ce que tu penses?</i> (1955)
<i>Carta a Brigitte Bardot</i> (1961)
<i>Dancê Mademoiselle</i> (1963)

A sátira à língua francesa, resulta, na verdade, de um outro aspecto levantado; ambos se encontram intrinsecamente associados, a saber:

. Crítica ao colonialismo cultural e ao burguês afrancesado

Entre 1930 e 1956, as canções deste corpo documental tenderam a apresentar um conflito não exatamente entre o brasileiro e o estrangeiro francês, mas entre o sambista e o burguês, entre a cultura brasileira tida como autêntica e a influência que a cultura francesa e seus símbolos culturais exerceram sobre a

classe dominante. Deste modo, notamos primeiramente a afirmação do sentimento de uma classe que procurava se distinguir da elite por meio de outros ícones e valores culturais - tais como a dança do cabaré, o samba de roda, a cultura do morro, o linguajar simples – contrariando, por assim dizer, o bom gosto, o refinamento e a sofisticação que a língua francesa poderia acrescentar à classe dominante.

Há um paralelismo temático com outros sambas de cunho nacionalista, em geral produzidos no auge da Rádio Nacional e da Ditadura Vargas:

<i>Não tem tradução tradução</i> (1934)
<i>Menina Fricote</i> (1940)
<i>Acertei no milhar</i> (1940)
<i>Malandro em Paris</i> (1950)
<i>Pra que discutir com madame</i> (1956)

Outro tema constante, decorrente do nacionalismo, encontrado nas canções deste trabalho diz respeito à :

. **Valorização dos símbolos e elementos nacionais:**

Em 1938, Carmen Miranda grava *Paris*, marcha de Alcyr Pires Vermelho e Alberto Ribeiro, em homenagem aos craques brasileiros da Copa do Mundo de 1938, realizada na França¹³⁰. No esteio de uma tendência nacionalista, a marcha exalta as belezas de lá e de cá, mas, tal como a *Canção do Exílio* de Gonçalves Dias, trata-se de ir e voltar.

Eu também quis
Ir um dia a Paris
Pra conhecer o que havia lá

¹³⁰ A mesma marchinha seria regravaada por Elba Ramalho para uma publicidade de sandálias, por ocasião da Copa do Mundo de 1998, também na França.

E ao ver o metrô
A saudade apertou

Tu és a Cidade Luz
Paris, Paris,
Je t'aime
Mas eu gosto muito mais
Do Leme

Assim, culto à nação e aos valores nacionais são explorados nas seguintes canções:

<i>Paris</i> (1938)
<i>Eu gosto do samba</i> (1940)
<i>Fui a Paris</i> (1942)
<i>En avant</i> (1944)

A saudade e a volta são igualmente retomados em *Fui a Paris*, de Moreira da Silva e Ribeiro Cunha, gravada em 1942, objeto de análise deste trabalho. O enunciadador-sambista, Kid Morengueira, interpretado pelo próprio Moreira da Silva, viaja a Paris, mas não sabe falar francês. Empolgado com possibilidade de uma aventura amorosa com a “linda francesa”, termina por comprar um dicionário. Porém tudo não passou de um mal-entendido: o sambista precisa voltar para o seu lugar:

- *Que pensez-vous?*
N'a pas d'argent?
Quelle heure est-il?
Pourquoi mentir?

Mas é que eu tenho
Meu amor no Rio
E disse a ela:
- Eu vou é pro Brasil.

Trata-se, sem dúvida, de um malandro, personagem que nos remete ao próximo item desta tipologia, qual seja: .

. O culto à malandragem

Em relação aos tipos apresentados, farsescos em sua grande maioria, observamos, de forma geral, a presença de todos os gêneros de malandro (o que não se liga ao trabalho de *Acertei no Milhar*, o dissimulado de *Fui a Paris*, o regenerado de *Qu'est-ce que tu penses*), de homens e mulheres interesseiros, enganadores, que apreciam o dinheiro e a vida fácil, ou ainda, o requinte e a luxúria descritos no baião *Malandro em Paris* (1950); este último, aliás, além de se constituir em franca alusão ao sucesso de Edith Piaf, *La vie en rose* (1946), estabelece outro conceito de malandragem, qual seja, o ócio da elite:

Quem nesse mundo não quer **la vie en rose**
La vie en rose, sombra e água fresca e **quelque chose**
E uma casinha bem pertinho de la mer
Moleza assim, como essa, quem não quer?
[]
Perfumes de alfazema automóveis **Citroën**
Modas, polinet, vestidos de **soirée**
Muito champagne, **cordon rouge** e caviar
Com Jean Gabin me chamando de **mon coeur**
Um **promenade** toda tarde no **Bois...**
Moleza assim, como essa, quem não quer?

Mentira e engano, como vimos, fazem parte do jogo enunciativo. As figuras femininas de modo geral são ambíguas, dissimuladas e “aproveitadoras”, quando não prostituídas, como pudemos perceber em *Positivismo* (1933):

Vai, coração que não vibra
Com teu juro exorbitante
Transformar mais outra libra
Em dívida flutuante

Assim, “malandros” e “malandras” estão presentes nas seguintes canções:

<i>Positivismo</i> (1933)
<i>De babado</i> (1936)
<i>Bonjour, mon amour</i> (1938)
<i>Menina fricote</i> (1940)
<i>Aula de francês</i> (1947)
<i>Malandro em Paris</i> (1950)
<i>Vou pra Paris</i> (1954)
<i>Francesa ou não francesa</i> (1956)
<i>Grand monde du creoléu</i> (1957)
<i>Carta a Brigitte Bardot</i> (1962)

Em oposição à figura do malandro-regenerado e da senhora do lar proletário que personificava a imagem de mãe e de dona de casa, temos a figura de Risoleta, que também representa a típica “malandra”, interesseira, objeto de alguns sambas desta fase:

Se acaso me encontra me pede emprestado
Diz que é minha fã
Mas eu lhe digo até amanhã

Anti-heroína, malandra na visão do enunciador, Risoleta é uma personagem em busca de ascensão social que nega a sua origem e a sua classe, contrariando, assim, a ideologia nacionalista. Não se inibe em pedir dinheiro, tal como a personagem de *Bonjour, mon amour* (1938):

Alô, meu amor, bonjour,
Eu ando sem *l'argent toujours*
Se por acaso você pode me emprestar algum
É favor por que estou a nenhum

Se no samba *Menina Fricote* (1940), Risoleta quer assumir certa postura da classe dominante, sendo, por isso, satirizada, em *Pra que discutir com madame* (1956), a personagem, pertencente à classe dominante, não se identifica com os valores das classes populares:

Vamos acabar com o samba
Madame não gosta que ninguém sambe
Vive dizendo que samba é vexame
Pra que discutir com **madame**

Assim sendo, a adoção de novos parâmetros culturais, compatíveis com a burguesia, compõem outro critério desta tipologia, a saber:

. **A apropriação da cultura do outro:**

Vimos no capítulo anterior que *Acertei no Milhar* (1940) nos coloca diante de uma mudança social vivida por um operário que, ao ganhar na loteria, decide não mais trabalhar, adquirindo hábitos e objetos de uma outra classe social, muito influenciada pela cultura francesa; neste caso, a língua francesa é igualmente colocada como um personagem auxiliar que concede status social. Assim, ao mesmo tempo que o samba critica os mecanismos empregados pelos burgueses em busca de ascensão social, opõem-se sutilmente à política trabalhista instituída por Vargas, que se define pela :

. **A apologia ao trabalho:**

Embora tenha sido composta na década de 50, portanto, quase dez anos após o término do Estado Novo, o samba *Qu'est-ce que tu penses?* (1955) gravado pelo grupo "Os Cariocas", aborda a luta entre "trabalho x ócio", onde se observa a figura do malandro-regenerado (o folião de Madureira), que se diverte nos quatro dias de carnaval, mas volta a trabalhar na Quarta-feira de cinzas. O carnaval,

popular por excelência, é visto apenas como um momento de trégua. A brincadeira *cansa*, por isso o trabalho deve ser retomado. Trata-se da oposição:

mundo do trabalho	x	mundo da festa
mundo apolíneo	x	mundo dionsíaco

Neste caso, a presença do outro (o estrangeiro), a figura do turista *endinheirado*, contrapõe-se a do operário trabalhador:

Qu'est-ce que tu penses
Carnaval não canse?
Canse, mas balance,
Desde France até Bangu

O turista vai embora
Guarda a gaita e dá o fora
Quarta-feira às 7 horas
Levanto
E vou trabalhar

Dircinha Batista grava em 1952 *La vie en sambá* (Denis Brean/Bota Jr.). O título é também outra alusão à canção *La vie en rose*, gravada por Edith Piaf (1915-1963) em 1942. Trata-se de um samba-exaltação enaltecendo as qualidades do ritmo que parece ter chegado em terras franceses, “la société de *joujoux balagandans*”, e evocando uma vez mais os valores nacionais, porém, agora, em consonância com a França:

Danse Mesdames

Messieurs, Petits-enfants

Danse la société

De Joujoux Balangandans

Ai, ai, ai, mon amour,

Le samba est toujours rêve d'amour

La vie avec un samba est quelque chose

Si vous, voulez avoir la vie en rose

Santé, l'argent, l'amour et l'émotion
Chantez le samba la grande sensation

A valorização dos ritmos nacionais e o sucesso na capital parisiense é outro assunto recorrente na primeira metade do século, ainda que os gêneros musicais variem. Se o maxixe, a marcha e o samba foram os gêneros dançantes que predominaram até aproximadamente 1950, a partir daí, o baião, ritmo musical vindo do nordeste (Paraíba) adquire relevância, viajando a Paris, também para obter legitimação internacional. Três canções possuem esse mesmo recorte: *Baião em Paris* (1950), de Duque - o mesmo compositor de *Les batutas* - e Ronaldo Lupo, gravado por Ronaldo Lupo; *O baião em Paris* (1951) de Humberto Teixeira, gravado por Carmélia Alves; e *Lição de Baião* (1961), de Jardim Castro e Daniel Marechal, gravada por Baden Powell, na década seguinte. Temos assim:

. A busca do reconhecimento de uma identidade por meio de um ritmo genuinamente nacional :

Tal como ocorrera em *Les Batutas* (1922), a França se torna um lugar de encontro entre as duas culturas. Em *Baião em Paris*, “madame” aprende e ensaia os primeiros passos:

Voulez-vous, madame, dançar o meu baião

Je vous jure, madame, danse que c'est bon

Um passo pra cá e outro pra lá

Pode crer, ***madame, très joli*** será

Que sensação o meu baião

Tem cotação lá em Paris

Danse, madame, danse avec moi

Danse, madame, e depois peça bis

Em *O Baião em Paris*, o ritmo parece conhecer renomado sucesso nos bairros noturnos de Montmartre e Pigalle, além do Brás e de Hollywood, dois outros lugares referidos:

Allons-nous tous à Montmartre

O baião tá em Paris
Vamos todos a Pigalle
Aprender o que ele diz refrão/ bis
Lá no Brás, em Hollywood
Ele fez o que ele quis
O baião da Paraíba
Oh lá lá, tá em Paris

Nesse momento, a relação entre os dois países é de troca: se exportamos os passos do baião, importamos a dança do can-can, como se depreende da letra da marchinha de carnaval de mesmo título, gravada pela cantora Marlene, em 1954.

Vamos, vamos
Vamos dançar o can-can
Vamos, vamos
Vamos até de manhã

O can-can que coisa louca
Não há quem não enlouqueça
Ao tentar botar a perna
Lá por cima da cabeça
Oh lá lá!

Na década de 60, registram-se três canções, duas marchas reverenciando a estrela do cinema Brigitte Bardot, de grande evidência naquele momento, e um samba de gafieira de Moreira da Silva e Ribeiro Cunha (1963) , inteiramente em francês. Em *Carta a Brigitte Bardot* (1962), o enunciador , Jorge Veigá, coloca-se como o próprio personagem que, fazendo-se passar por um rico fazendeiro pede a mão da atriz em casamento, argumentando que possui terras, dinheiro e poder,

além de ser parente de uma outra recente celebridade internacional brasileira, o bicampeão mundial, Pelé:

Brigitte, Brigitte Bardot
Je suis millionnaire et brésilien
J'ai une plantation de café
Je m'appelle Jorge Veigá
Et je suis parent de Pelé

“Brigitte Bardot, ma belle BB. Je ne pense qu'à toi. Je pourra (sic) dire: “affiche-moi la pêche”. Mais ça BB, c'est le vœux que tout le monde voudrait t'envoyer, BB. BB, j'attendrai ta lettre. Écris chez moi. Écris à Jorge Veigá”.

A observação das recorrências e intertextualidades, nesta primeira metade do século, permite-nos chegar a algumas considerações, a saber:

- a) a língua francesa circulou nos mais diferentes estratos sociais da sociedade brasileira (principalmente carioca), dos salões aos prostíbulos, do morro ao subúrbio, dos cassinos aos cinemas e cafés;
- b) há uma predominância temática ligada à valorização dos elementos nacionais em oposição aos valores e elementos estrangeiros, em especial durante a Era Vargas (1930-1946) e a fase áurea da Rádio Nacional. Neste período, Brasil e França parecem se opor, sobretudo por meio das figuras do malandro (e, às vezes do operário, ambos advindos das classes populares) e do burguês, que quer se passar por francês;
- c) na maioria dos casos, o uso do idioma francês bem como as referências feitas à França ou à cultura francesa foram maneiras encontradas pelo enunciador para criticar parte da classe dirigente, que se apoiava principalmente em símbolos desta cultura para constituir a sua identidade;
- d) o emprego do idioma francês *via* paródia foi o expediente encontrado pelo enunciador para negar a presença do outro estrangeiro, afirmando tanto um ideal de classe quanto uma identidade própria, nacional; neste sentido, os

- sambistas encontram-se em consonância com a ideologia getulista de cunho nacional-popular;
- e) a língua, a cultura e os hábitos franceses continuam vinculados a paradigmas de luxo e refinamento; quando o que se pretende é evidenciar certa posição social, recorre-se a signos, valores ou elementos da cultura francesa, seja um tecido, um termo, uma viagem, um tempero, o que denominamos de *apropriação da cultura do outro*;
 - f) até 1950, a França foi vista com reservas; se havia a vontade de ir, existia igualmente o desejo de voltar; o discurso nacionalista valorizou sobretudo o “ir e voltar”, como na marcha *Paris* (1938) ou no samba *Fui a Paris* (1942);
 - g) não se privilegiou a temática lírico-amorosa, de natureza romântica; ao contrário, pela incidência do verbos “danser” e das figuras construídas em torno da dança, das pulsações corporais e do erotismo, pode-se inferir que há predominância de clichês associando a imagem da mulher francesa à dança ou a liberalização sexual; pôde-se perceber que, para o enunciador-sambista, a língua francesa tem forte apelo sexual, haja vista a ocorrência de expressões como *rendez-vous* (que em português se deturpou, significando encontro sexual ou prostíbulo), *faire l’amour*, *l’amours toujours*.
 - h) a representação que se faz do francês é a de um sujeito abastado, dada a recorrência das expressões *l’argent* e *l’argent toujours*.

Os principais termos ou expressões que representaram o francês neste discurso foram:

- . *je t’aime / mon amour / faire l’amour/ l’amour toujours/ rendez-vous/ dance.*

para a temática amorosa com forte conotação sexual;

- . *Paris.. / Paris je t’aime... / Vestido de babado que eu comprei lá em Paris.*

para o mito do paraíso cultural, lugar requintado.

. *Eu ando sem l'argent toujours / Só quer l'argent, l'argent toujours.*

para a imagem do francês abastado; o enunciador está sempre “a nenhum”.

Assim, na primeira metade do século, o discurso da canção brasileira apresenta algumas representações, que, no nosso caso, desdobram-se nas figuras do enunciador sambista (o malandro, regenerado ou não) e do estrangeiro. Esse outro, por sua vez, também se reflete na figura do burguês que vê no estrangeiro, sobretudo no francês, uma possível face identitária, o que nos leva a crer que, apesar das inter-relações sociais e do trânsito existente entre as camadas alta e baixa na formação do samba, do ponto de vista textual e discursivo subsiste uma oposição entre o eu e o outro pré-figuradas em nível fundamental pelas categorias /elite/ x povo/ ou /nacional/ x /estrangeiro/, sobretudo durante a vigência do Estado Novo¹³¹, oposição que se esfacela quando o interesse é “aliciar” esse outro, tendo em vista um reconhecimento cultural. É quando o jogo se inverte e o sujeito busca, a aproximação, a conjugação. Entram em cena mecanismos de sedução, por meio da dança, da sensualidade, do jogo corporal ou mesmo do emprego da língua francesa. Enfim, quando o que se quer é a legitimação, o reconhecimento cultural – em geral o sujeito enunciador se encontra no território do outro - o idioma francês é um aliado, assim como a França; quando o que se pretende é a própria afirmação de sua identidade - o enunciador se encontra em seu território, sentindo-se invadido – e é cáustico, irônico, buscando satirizar a língua francesa. Como se pôde notar, o diálogo intercultural entre o Brasil e a França é constante ao longo do século, com tempos fortes e fracos; o paradoxo reside no fato de que, ao mesmo tempo em que o sambista critica, necessita do apoio e da reverência do francês.

Não nos detivemos especificamente à observação das seqüências rítmico-melódicas (uma a uma). Entretanto, algumas considerações são elucidativas para

¹³¹ Na verdade, as paródias à língua francesa avançam até 1963.

que possamos compreender não apenas a natureza das canções, como também identificarmos a posição do sujeito enunciador em relação a si próprio, ao outro e a seu objeto.

Pudemos constatar que a maioria das canções levantadas constituem-se de sambas e marchinhas de carnaval, gêneros acelerados, que, em geral denotam uma natureza eufórica. A definição dos gêneros não seria de grande importância não fosse ela também reveladora desses dois processos que predominam na confecção do tecido musical destas canções: a *figurativização*, que se define pela aproximação mais nítida aos contornos da fala coloquial, qualificando principalmente o samba-de-breque e a marchinha; e a *tematização*, que se define pela descrição de um tema ou motivo e, em termos melódicos, caracteriza-se por um andamento saltitante (sincopado) e pela recorrência de motivos ou temas melódicos dispostos em gradação, qualificando sambas (Tatit, 1996: 21); de modo geral, estão sempre entrelaçados. No primeiro caso, temos *Não tem tradução* (1934), *Fui a Paris* (1942), *Carta a Brigitte Bardot* (1961); no segundo, destacamos sobretudo *Sarambá* (1929), *Eu gosto do samba* (1940); *Baião em Paris* (1950). À exceção de *C'est toi l'amour* (1932) e *Je vous aime* (s/d) não detectamos processos predominantes de *passionalização*, mecanismo que, em geral, define tensões, grandes saltos melódicos, caracterizando uma canção de natureza disfórica, onde há perda, falta ou busca do objeto.

A escolha de melodias de natureza acelerada nos faz pensar que o sujeito enunciador permaneceu “uno”, sem cisão, comprovando, uma vez mais, o que enunciaram as letras, vale dizer, um sujeito em conjunção com seu objeto (a pátria, o samba, a dança).

CONCLUSÃO

A partir da observação dos três níveis do percurso gerativo, pudemos observar os procedimentos da organização do discurso, bem como localizar as forças que motivaram os protagonistas no interior da canção, e como esses se desenvolveram enquanto atores sociais representativos de uma determinada época, do início do século ao final do Estado Novo aproximadamente, conforme nossa proposta inicial.

A análise do corpus apresentado nos levou a concluir que, utilizando-se de temas e figuras, o enunciador da canção popular (visto aqui coletivamente), colocou estrategicamente em cena um discurso conflitante, em geral fazendo-nos ouvir pelo menos duas vozes (duas posições, duas classes, dois atores sociais) que se confrontaram a partir de pontos de vista opostos: de um lado, o próprio eu enunciador, a *persona* do sambista; que se identifica com os ideais e valores da cultura nacional, e, teoricamente, não fala francês. Por outro lado, temos a *figura* do burguês afrancesado, fortemente influenciado pela cultura européia, que se identifica com os valores estrangeiros e, em teoria, domina o idioma. As personagens na canção defenderam uma e outra posição gerada no interior da sociedade em que vivem; um deles é (ou pretende ser) da classe dominante; o outro, pertence às camadas populares.

Em relação ao ponto de vista do enunciador-sambista da primeira metade do século, os exemplos extraídos do corpo documental, sobretudo entre as décadas de 30 e 50, parecem corroborar a hipótese de uma estética musical até certo ponto comprometida¹³² com a ideologia vigente. Assim, a crítica ao estrangeiro e aos estrangeirismos se insere numa linha de pensamento nacional-popular, conforme dissemos, também comungada por boa parte dos intelectuais da época. Os enunciadores do samba tinham como projeto contrapor o ideal nacional (ligado às classes populares), ao ideal estrangeiro (ligado às elites, à

burguesia). Em linguagem semiótica, do ponto de vista deste enunciador, a cultura e os valores franceses representam o anti-sujeito que quer dividir (colocar em disjunção) a sociedade brasileira.

Pudemos verificar que o tema da afirmação de uma identidade nacional já se encontrava prefigurado em nível profundo pelas categorias /povo/ x /elite/ e /nacional/ x / estrangeiro/. Essas categorias foram sendo enriquecidas e transformadas em valor por um sujeito, sendo a primeira eufórica (o nacional) e a segunda disfórica (o estrangeiro). No nível discursivo, essas mesmas categorias foram representadas por meio dos atores sociais, sendo o enunciador-sambista muitas vezes porta-voz de valores provenientes do discurso estadonovista.

Durante a ditadura Vargas, particularmente, o samba, enaltecendo a ideologia do trabalho e do nacionalismo foi, por excelência, o meio de difusão desse discurso, símbolo da nação e de uma dada classe social: a classe trabalhadora, figura analisada na superfície das canções e presente em *Não tem tradução* (1934) , *Menina Fricote* (1940) , *Pra que discutir com Madame* (1956) , entre outras. Neste sentido, o samba assumiu o papel de defensor da cultura brasileira, insurgindo-se contra influências externas; assim sendo, o enunciador apareceu muitas vezes personificando o *malandro-regenerado*, e, por que não dizer, *nacionalista*, compatibilizando com a ideologia dominante que desmereceu a figura do francês ou a do burguês afrancesado.

Vimos, por outro lado, que o discurso dissimulado da malandragem, parecendo estar de acordo com a ideologia vigente, efetua, na verdade, o elogio do contrário, o contra-discurso, por meio de uma simulação que passa a sua mensagem (o recado) pelas entrelinhas; este discurso, verificado principalmente em *Acertei no Milhar* (1940), buscou enfrentar o senso comum do discurso trabalhista, mas permaneceu nacionalista, uma vez que continuou a ironizar a cultura estrangeira adotada pelo burguês.

¹³² Em se tratando de um discurso satírico e carnalizado, seu conteúdo deve ser relativizado.

Pudemos entender ainda de que maneira a mimetização da língua francesa enunciada no discurso da canção - uma suposta língua francesa dentro do idioma português – inventada, parodiada e até certo ponto, desconstruída – de forma geral, desqualifica não o povo francês, mas a elite burguesa que se apropria deste idioma, ou pelo menos de alguns de seus signos, para se diferenciar das classes populares.

Seria possível afirmar então que essa oposição lingüística, de efeito parodístico, viria ao encontro dos valores nacionalistas apregoados pela ideologia de Getúlio Vargas? Tudo nos leva a crer que sim. Neste caso, a desqualificação da “*persona* do estrangeiro francês” não se dirige diretamente ao povo ou habitante da França, mas ao próprio brasileiro afrancesado que, na visão do sujeito enunciatário, nega a sua língua e a sua cultura. O humor, por meio da sátira ou da ironia, foram expedientes empregados reiteradamente para ridicularizar este interlocutor em dissonância com o seu meio social. A paródia à língua francesa, foi também uma das maneiras encontradas por este narrador-enunciatário, pertencente às classes populares, de atacar segmentos da elite com a qual não se identificava.

Neste sentido, observamos ainda que o sujeito, em conjunção com os valores de sua classe social, e em disjunção com a cultura externa, buscou sancionar este enunciatário muitas vezes movido pelos valores de uma elite culta, e supostamente afortunada (caso de Risoleta, de *madame* e, por um outro ponto de vista, do malandro-operário de *Acertei no Milhar*, por exemplo), já que o objeto-valor deste personagem é afirmar a cultura estrangeira para diferenciar-se do povo; para o burguês, o idioma francês é uma forma de se adquirir ascensão social. Já o enunciatário-sambista não quer falar francês, por isso satiriza e arremeda.

A língua francesa, adotada até meados do século XX, pela elite brasileira como símbolo de status e cultura e, portanto, contrapondo-se ao ideal de povo, foi neste discurso, concebida como objeto de escárnio, sendo, portanto, satirizada.

Referências bibliográficas

ALENCAR, Edigar de. *Nosso Sinhô do samba*. vol. 1, Rio de Janeiro, Funarte, 1978.

_____ *O carnaval carioca através da música*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, Brasília, 1985.

ALMIRANTE. *No Tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora, 1977.

ALVES, Henrique. *Sua excia. o samba*. São Paulo, Símbolo, 1976.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Ed., 1962

_____ "Os compositores e a língua nacional". In *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo, Martins Fontes, 1965, p 43-44.

_____ *Pequena História da Música*. São Paulo, Martins Editora, 1977.

_____ *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo, Edusp, 1989.

_____ *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte. Editora Villa Rica, 1991.

ANDRADE, Oswald. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Introdução de Benedito Nunes. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

ATTALI, Jacques. *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*. Paris, Presses Universitaires de France, 1977.

AUTHIER-REVUZ, J. "Hétérogénéité montrée et hétérogénéité constitutive: Eléments pour une approche de l'autre dans le discours". *DRLAV, Revue de Linguistique*, Paris, 1982. pp. 91-151.

_____ "Hétérogeneité (s) énonciative (s). In *Langages 73*, Larousse, Paris, Larousse, 1984, pp. 98-111.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1981.

_____ *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec, 1987.

_____ *Questões de literatura e estética*. São Paulo, Hucitec, 1988.

_____ *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo, Hucitec, 1988.

_____ *A estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

BARBALHO, G. ; SEVERIANO, J. ; AZEVEDO, M. (Nirez). *Discografia Brasileira 78 rpm*. Rio de Janeiro, Funarte, 1982.

BARROS, D.L.P. "Discurso e História: colonização e heróis nacionais". In *Cruzeiro Semiótico*, Revista Semestral, Associação Portuguesa de Semiótica/ Fundação Engenheiro António de Almeida, Porto, 1992, pp. 11-23.

_____. *Teoria Semiótica do Discurso: fundamentos semióticos*, 3ª edição. São Paulo, Humanitas/FFLCH, 2001.

BARROS, Diana L.P; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo, Edusp, 2003.

BERTRAND, Denis. *Caminhos da semiótica literária*, Bauru, SP, EDUSC, 2003.

BESSA, Virgínia, *Um bocadinho de cada coisa. Trajetória e obra de Pixinguinha*. História e Música Popular no Brasil dos anos 20/30, São Paulo, DH/FFLCH-USP, USP, 2006.

BRAGA, Luiz Otávio Rendeiro Corrêa. *A Invenção da Música Popular Brasileira : de 1930 ao final do Estado Novo*. Tese de Doutorado. UFRJ, Rio de Janeiro, 2002.

BRAIT, Beth. *A ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, Editora da Unicamp, 1996.

CABRAL, Sérgio. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro, Lumiar, 1990.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha, vida e obra*. Rio de Janeiro, Lumiar, 1997.

CAFFÉ, Miécio. *Catálogo As cantoras do rádio*. São Paulo, Imprensa Oficial do estado/ Museu da Imagem e do Som, 1992.

CALDAS, Waldenyr. *A cultura político-musical brasileira*. São Paulo. Musa Editora, 2005.

CALDEIRA, Jorge. *A construção do samba*. São Paulo. Mameluco, 2007.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da Bossa e outras bossas*, São Paulo, Perspectiva, 1974.

CÂNDIDO. Antônio Cândido. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976.

CÂNDIDO, Antônio; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro/São Paulo, Difel, 1977.

CANDIDO, Antonio. "Dialética da malandragem". In Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um Sargento de Milícias* (edição crítica de Cecília de Lara), Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1978.

CANDIDO, Antonio. "Prólogos". In MARTINS, Carlos Benedito (org). "Diálogos entre o Brasil e a França". Formação e cooperação acadêmica. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Editora Massangana, 2005.

CARELLI, Mario. *Culturas Cruzadas: intercâmbios culturais entre a França e o Brasil*, trad. Nícia Adan Bonatti. Campinas, SP, Papyrus, 1994.

CARVALHO, J.J. "O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna". In Seminário folclore e cultura popular. Sério e Encontros e estudos. Ibac, Ministério da Cultura, Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.

CARVALHO, José Murilo. *Os bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo. Companhia das Letras, 1987.

CARVALHO, José Murilo."O Brasil, de Noel a Gabriel". In *Decantando a República*, org. CAVALCANTE, B; STARLING, H; EISENBERG, J. volumes I. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2004. v.2, pp. 23-43.

CARVALHO, Maria Alice de Rezende de. "O samba, a opinião e outras bossas...na construção republicana do Brasil". In *Decantando a República*, org. CAVALCANTE, B; STARLING, H; EISENBERG, J. volumes I. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2004. v.1, pp. 37-68.

CASTAGNA, Paulo. "Uma relação democrática entre pesquisadores e acervos de manuscritos musicais no Brasil: necessidade ou utopia?". In Faculdade de Música Carlos Gomes. *Retrospectiva acadêmica* (org) Sônia A. de Lima, São Paulo, Musa, 2005.

CAVALCANTE, B.; STARLING, H.; EISENBERG, J. *Decantando a República*, volumes I, II e III. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

CHARAUDEAU, Patrick. *Langage et Discours: éléments de sémiolinguistiques (Théorie et pratique)*. Paris, Hachette-Université, 1983.

CHARAUDEAU, Patrick. "L'interculturel entre mythe et réalité". In *Le Français dans le monde*, nº 230, 1988.

COHEN-EMERIQUE, Magalit. *Chocs de cultures: concepts et enjeux de l'interculturel*. Paris, L'Harmattan, 1989.

COSTANZO, Silvia; WACKER-VINAC, L. *Galáxias Interculturales*. Buenos Aires: Ediciones Santillana, 2003.

DREYFUS, Dominique (org). *MPB Musique Populaire Brésilienne*. Paris, Cité de la Musique, 2005.

ECO , Humberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo, Perspectiva, 1995.

EFEGÊ , Jota. *Maxixe a dança excomungada*. RJ, Conquista, 1974.

EFEGÊ , Jota. *Figuras e coisas da música popular*, vol. 1, RJ, Funarte, 1978.

FAUSTO, Boris: *A Revolução de 1930: historiografia e história*, São Paulo, Brasiliense, 1972.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, Alegoria, Alegria*, São Paulo, Ateliê Editorial, 1996.

FONSECA, Herbert. *Caetano, esse cara*. Rio de Janeiro, Revan, 1993.

FONTANILLE, J. & ZILBERBERG, C. *Tensão e Significação*. Humanitas /FFLCH/USP, 2001.

FIGUEIREDO, E., GLENADEL, P. "O estatuto do francês no mundo de hoje: a diferença *por vir*". In *O francês e a diferença*, Rio de Janeiro, Letra Sete/ UFRJ, 2006. pp. 11-26.

GOLDFEDER, Míriam. *Por trás das Ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1981.

GREIMAS, A. J. *Du sens II*. Paris, Seuil, 1983.

HOLANDA, Nestor de. *Memórias do Café Nice*. Rio de Janeiro, Conquista, 1970.

HORTA, M.R.F. (org). *A Odisséia do Som*. Catálogo MIS/ Museu da Imagem e do Som de São Paulo. São Paulo, 1987.

KRISTEVA, Julia. *Semiotike. Recherche pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969.

LAPICCIRELLA, Roberto (org). *Antologia Musical Brasileira*. São Paulo, Musa Editora, 1994.

MAMMI, Lorenzo. *João Gilberto e Projeto Utópico da Bossa Nova*, in *Novos Estudos CEBRAP* n. 34, janeiro/março, 1992, pp. 10-21.

MARIZ, Wasco. *A canção brasileira: erudita, folclórica e popular*. Rio de Janeiro, MEC/ DIN, 1959.

MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro. Editora Zahar, 1978.

MATTA, Roberto da. *Do país do Carnaval à Carnavalização: o escritor e seus dois brasis*. Cadernos de Literatura Brasileira. Jorge Amado. São Paulo. Instituto Moreira Salles, 120-135, 1997

MATOS, Cláudia Neiva de; *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

MATOS, Cláudia Neiva de; Travassos, E.; Teixeira, F. (org). In *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*, Rio de Janeiro, 7 letras/ CNPq, 2001.

MÁXIMO, J. ; DIDIER, C. *Noel Rosa, uma biografia*. Brasília, UNB, 1990.

MELO, Zuzá Homem de. *Música Popular Brasileira cantada e contada*. São Paulo, Melhoramentos, 1976.

MELO, Zuzá Homem de. & Severiano, J. *A canção no tempo: 85 anos de Música Brasileira*, volumes 1,2 e 3. Rio de Janeiro, Editora 34, 1997.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. "Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense". In *RBCS* vol. 20 n. 58 junho, 2005.

MOBY, Alberto. *Sinal fechado: a música popular brasileira sob censura*. Rio de Janeiro, Obra Aberta, 1994. *

MORAES, José Geraldo Vinci de. "História e Música: canção popular e conhecimento histórico". In *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p.203-221.

MORAES, José Geraldo V. de. "Música Popular: fontes e arquivos". In *Tereza. Revista de Literatura Brasileira*, FFLCH, vols. 4/5, Literatura e Canção, 2004.

MORAES, Eneida. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro, Record, 1987.

MUNIZ, André. *Samba: o dono do corpo.*, RJ, Codecri, 1979.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro. FGV, 1998.

NAVES, Santuza Cambraia. "A canção popular entre a biblioteca e a rua". In, *Decantando a República*, org. CAVALCANTE, B; STARLING, H; EISENBERG, J. volumes I. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2004, v 1. pp. 79-95.

OLIVEIRA, Aloysio de. *De banda pra lua*. Rio de Janeiro. Record, 1982.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo, Brasiliense, 2005 (5ª impressão da 5ª edição, de 1994).

PAIVA, V. L. M. O. “A língua inglesa aos olhos dos sambistas”. In *Revista Signótica*, Goiânia, n. 7. Vol 7, jan/fev, 1995.

PAIVA, V. L. M. O. “Samba no pé e língua inglesa na ponta da língua”, In *Revista Ouvir ou Ver*, Universidade federal de Uberlândia, Depto. de Música e Artes Cênicas, MG, 2005, pp. 47-65.

PARANHOS, Adalberto. “Os desafinados do samba: na cadência do Estado Novo”. In *Revista Nossa História*, n. 4, Rio de Janeiro, fevereiro 2004, pp. 16-22.

PECCI, João Carlos. *Vinícius sem ponto final*. São Paulo, Saraiva, 1994.

REVUZ, Christine. “A língua estrangeira entre o desejo de um outro lugar e o risco do exílio”. In SIGNORINI I., (org) *Linguagem e Identidade*, tradução de Silvana Serrani-Infante, Campinas, Mercado de Letras, 1998, pp.213-230.

RIBEIRO, Solano. *Prepare seu coração: a história dos grandes festivais*. São Paulo, Geração Editorial, 2002.

QUEIRÓS, Maria Isaura Pereira de. *Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo, Brasiliense, 1992.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso – a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2001.

SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Música Popular e Moderna Poesia Brasileira*, Petrópolis, Vozes, 1986.

SAROLDI, L.C. / MOREIRA, S. *Rádio Nacional: o Brasil em sintonia*. Rio de Janeiro. Funarte, 1984.

SÊGA, Rafael Augusto. “A filosofia de Augusto Comte influenciou o estabelecimento do Brasil republicano”, In *Revista História Viva*, n. 5, março/ 2004. Extraído da Internet em 16.02.2007.

SEVCENKO, Nicolau. “A inserção compulsória do Brasil na Belle Époque”. In *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo, Brasiliense, 1983, pp.25 a 77.

SEVCENKO, Nicolau. "Orfeu extático na metrópole". In *São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, pp.223-313.

SEVERIANO, Jairo. *Yes, nós temos Braguinha*. Rio de Janeiro, Funarte/Martins Fontes, 1987.

SIGNORINI, Inês (org). *Linguagem e Identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 1998.

SILVA, M.; OLIVEIRA F. A. *Pixinguinha. Filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro, Gryphus Editora, 1998.

SOARES, Maria Teresa Mello. *São Ismael do Estácio : o sambista que foi rei*. Rio de Janeiro, Funarte, 1985.

SODRÉ, Nelson Weneck. *Síntese da História da Cultura Brasileira*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1977.

SODRÉ, Muniz. *Samba: o dono do corpo*, Rio de Janeiro, Codecri, 1979.

SOUZA, Eneida M. "Nem samba nem rumba". In TROUCHE, A & REIS, L. F. *Hispanismo 2000*, vol. 1. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Embajada de España en Brasil, 2001.

SOUZA, Tarik de; SANTOS, Turíbio. *Brasil Musical : viagem pelos sons e ritmos populares*. Rio de Janeiro, Edições de Arte, 1988.

SUZUKI, Matinas. "O samba da malandragem", vol. 11. In *História Geral da Civilização Brasileira*.

SQUEFF, Ênio; WISNIK, José Miguel. *Música: o Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1983, 2ª edição.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo, Atual, 1987.

_____. *Semiótica da Canção*, São Paulo, Escuta, 1994.

_____. *Valores Inscritos na Canção Popular*. Revista Música, n.6. maio/novembro, 1995.

_____. *O cancionista*, São Paulo, Edusp. 1996.

_____. *Musicando a semiótica*, São Paulo, Ed. Annablume/Fapesp, 1997.

_____. *Análise semiótica através das letras*, Cotia/SP, Ateliê Editorial, 2001.

_____. *O Século da Canção*, Cotia/SP, Ateliê Editorial, 2004.

_____. “Quatro triagens e uma mistura: a canção brasileira no século XXI”. In *Ao Encontro da Palavra Cantada : poesia, música e voz*. RJ, Ed. 7 letras, pp.223-236, 2001.

_____. “Abordagem do texto”. In *Introdução à Lingüística: objetos teóricos*, org. José Luiz Fiorin. São Paulo, Contexto, 2002.

_____. “Valores inscritos na canção popular”. In *Revista Música*, v. 6, n. 1/2, maio/nov., 1995.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*, Petrópolis, Vozes, 1977.

THOMPSON, George. *Marxismo e Poesia*, Lisboa/Portugal, Teorema, 1977.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: do Gramofone ao Rádio e a TV*, São Paulo, Ática, 1981.

TINHORÃO, José Ramos. “A Música de Choro e os Tangos de Nazaré”. In *Os Sons do Brasil: trajetória da Música Instrumental*, São Paulo, catálogo SESC, s/d, pp.10-16.

_____. *História da Música Popular Brasileira - samba de terreiro e de enredo*. São Paulo, Abril Cultural, 1982.

_____. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*, São Paulo, Art Editora, 1991.

_____. *Música Popular Brasileira: um tema em debate*. São Paulo, Editora 34, 1997, 3ª edição.

_____. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo. Ed. 34, 1998.

_____. *Os Sons que vêm das ruas*. São Paulo, Editora 34, 2005, 2ª edição.

TODOROV, TZVETAN. *A Conquista da América: a questão do outro*. São Paulo, Martins Fontes, 2003, 3ª edição.

TOTA, Antônio Pedro. *Samba da legitimidade*. Dissertação de Mestrado, DH/FFLCH. Orientadora: Profa. Dra. Sônia A. Siqueira, 1980.

TOTA, Antônio Pedro. "Cultura, política e modernidade em Noel Rosa". In Revista São Paulo em Perspectiva, volume. 15, julho/setembro. 2001. Artigo extraído da uma publicação em PDF, em 16.02.2007, pela Internet.

TRAVASSOS, Elizabeth. "Pontos de escuta da música popular no Brasil", In ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (org). *Música Popular na América Latina*, Porto Alegre, UFRGS Editora, 2005. pp. 94-111.

TREECE, David: "Melodia, Texto e o *Cancionista* de Luiz Tatit: novos rumos da Música Popular Brasileira", In *Tereza Revista de Literatura Brasileira* 4/5, São Paulo, Edusp, 2004.

ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (org). *Música Popular na América Latina*, Porto Alegre, UFRGS Editora, 2005.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte (org.). *Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção*. Via Lettera/ FAPESP, 2007

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1995.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro, Graal, 1977.

VELOSO, Caetano. "Primeira feira de balanço". In *Alegria Alegria. Uma caetanave*. (org) Wally Salomão.

_____ *Caetano Veloso: o mundo não é chato*. In FERRAZ, Eucanaã (org) São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1995.

VILAÇA, Mariana Martins. *Polifonia tropical : experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil-Cuba, 1967-1972)*, São Paulo, Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

VIVACQUA, Renato; *Música Popular Brasileira: histórias de sua gente*. Brasília, Thesaurus, 1984.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*, São Paulo, Duas Cidades, 1983.

_____ "Algumas questões de música e política no Brasil". In BOSI, Alfredo (org) *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo, Ática, 1987.

_____ "O minuto e o milênio ou Por favor, professor, uma década de cada vez". In W.AA. *Anos 70: Música Popular*, Edições Europa, 1979.

_____ “Está cheio de inferno e céu”, Revista Abre-Alas, n. 1 . Editora da Palavra.

_____ “Cajuína Transcendental”. In *Leitura de Poesia*, org. Alfredo Bosi, São Paulo, Ática, 1996, pp. 191-219, 1996.

_____. “A Gaia Ciência: literatura e música popular no Brasil”. In *Ao Encontro da Palavra Cantada : poesia, música e voz*. RJ, Ed. 7 letras, p.183, 2001.

_____. (org) *Caixa Modernista*, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2003.

WITKOWSKI, Ariane. “De la matchitche à la lambada. Présence de Musique Populaire Brésilienne en France”. In CARELLI, Mario (org) *Cahiers du Brésil Contemporain*, n. 12, org. Mário Carelli, Paris, 1992, pp. 147-169.

WORMS, Luciana Salles & COSTA, Wellington Borges (WELLA). *Brasil século XX: ao pé da letra da canção popular*. Curitiba, Nova Didática, 2002.

ZARATE, Geneviève. “Représentations du temps et de l’espace”. In *Enseigner une culture étrangère*. Paris, Hachette, 1986.

ZARATE, Geneviève. “Représentations de l’étranger et didactiques de langues”. Paris, Didier, 1995.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo, Educ, 1997.

TABELA I.1

**CANÇÕES BRASILEIRAS COM ELEMENTOS DA
LÍNGUA E CULTURA E FRANCESAS**
(letras)

A CRÍTICA DO MAXIXE FRANCÊS

Ano de lançamento: 1909

Álbum : 78 rpm

Gravadora: Odeon/RJ

Intérprete: Os Geraldos

Fonte (catalogação): Catálogo digital da Fundação Joaquim Nabuco (19.01.07)

Fonte (fonograma): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra): transcrição de Nancy Aparecida Alves.

Apresentador: "A *Crítica do Maxixe Francês* cantada pelos Geraldos para Casa Edison, Rio de Janeiro".

Lá na capital da França

Onde o progresso avança

Não há francês que não capri ... iche

Em dançar [no meio do] maxi...i...xe

E o [rondó] do sa ...am ...ba

Mas de tal forma que em riso

Transformava o piso

Ao som de [tanto/tango] dissidência

E o canto

O mais difícil em seu vidente e

Requebrado em si

E o ensaísta [adivinhou]

Nosso Brasil

Se você quer agora

Vamos já sem demora

O bom **francês** sem guitarra já cantou

Não vou pra [automática]

Só não se vêem exóticos

Com o seu [saco fólico]

Dançando a valsa ao grande afã

Mas decidindo o cangá

bis

Madame: Ah !!!!!!!!!!!

Monsieur: Oui, madame, oui !! C'est très bon! C'est très bon !

Madame : Allez, monsieur !

E desde a dama mais **coquette**

Até o [servil] pivete

Sempre a quebrar passam a [vida/língua]

A espinotear

Com a [cadama]
Isso é que é o aldeão até
A noite o dia
Foi deitar em alegria

Pensar no entusiasmo
Que até me causa pasmo
Ter as crianças a mamar
E o maxixe a dançar
bis

Com a língua aos pulos
Melhor que seus [pipulos]
Por que não terem a certeza
Se não pra dançar **à francesa**

Monsieur: Madame, c'est très bon

Ao minueto acostumado
Se não aos antepassados
Sentir prazer
Mas enfim não há o que ver

Ao modesto alarido
Cedem aos maridos
Que geringonça
E o seu [protoso] ai ai ai

Tem toda razão
Na sua distinção
Por que para aumentar a [fome/fonte]
Será preciso essa dança
bis

Se me demora lá
E não venho pra cá
[...]
O mais difícil que seria
E quem sabe o que faria?
bis

Madame: Não sei, ***monsieur.***

Monsieur: Ah! C'est très bon, madame.... Magnifique!!!

Obs: a canção possui trechos inaudíveis, assinalados em colchetes, dificultando o trabalho de transcrição.

POSITIVISMO (Noel Rosa/ Orestes Barbosa)

Ano de lançamento : 1933

Álbum : 78 rpm

Gravadora: Colúmbia/RJ

Intérprete: Noel Rosa

Fonte (catalogação): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (fonograma): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra): Coleção *Antologia Musical Brasileira* (São Paulo, Musa Editora, 1996).

A verdade, meu amor, mora num poço
É Pilatos, lá na Bíblia quem nos diz *bis*
E também faleceu por ter pescoço (o infeliz)
O autor da **guilhotina de Paris**

Vai, orgulhosa, querida,
Mas aceita esta lição
No câmbio incerto da vida
A libra sempre é o coração

O amor vem por princípio
A ordem por base
O progresso é que deve vir por fim
Desprezaste esta lei de **Augusto Comte**
E foste ser feliz longe de mim

Vai coração que não vibra
Com teu juro exorbitante
Transformar mais outra libra
Em dívida flutuante.

A intriga nasce num café pequeno
Que se toma para ver quem vai pagar
Para não sentir mais o teu veneno
Foi que eu já resolvi me envenenar!

NÃO TEM TRADUÇÃO (Noel Rosa/ Ismael Silva/ Francisco Alves)

Ano de lançamento : 1934

Álbum : 78 rpm

Gravadora: Odeon/RJ

Intérprete: Francisco Alves

Fonte (catalogação): Catálogo digital da Fundação Joaquim Nabuco.

Fonte (fonograma): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra): Coleção *Antologia Musical Brasileira* (São Paulo, Musa Editora, 1996)

O cinema falado

É o grande culpado

Da transformação

Dessa gente

Que sente

Que um barracão

Prende mais que um xadrez

Lá no morro, se eu fizer uma falseta,

A Risoleta desiste logo

Do francês e do inglês

A gíria que o nosso morro criou

Bem cedo a cidade aceitou e usou

Mais tarde o malandro deixou de sambar

Dando pinote

E só querendo dançar o fox-trot

Essa gente hoje em dia

Que tem a mania

Da exibição

Não se lembra que o samba

Não tem tradução

No idioma francês

Tudo aquilo que o malandro pronuncia

Com voz macia é brasileiro,

Já passou de português

Amor lá no morro é amor pra chuchu

As rimas do samba

Não são "I love you"

Esse negócio de "alô", "alô boy"

"Alô Johnny"

Só pode ser conversa de telefone

Obs: gravada originalmente em setembro de 1933, por Francisco Alves, acompanhado pela Orquestra Copacabana. Segundo a *Antologia Musical Popular Brasileira* (Acervo Ao Chiado Brasileiro), Ismael Silva e Francisco Alves são citados como co-autores por uma questão de contrato de gravadora. A canção é também conhecida pelo título de *Cinema falado*.

DE BABADO (Noel Rosa e João Mina)

Ano de lançamento: 1936

Álbum : 78 rpm

Gravadora: Odeon/RJ

Intérprete: Marília Batista e Noel Rosa

Fonte (catalogação): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (fonograma): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra): Coleção *Antologia Musical Brasileira* (São Paulo, Musa Editora, 1996).

De babado sim,
Meu amor ideal refrão
Sem babado não

Seu vestido de babado
Que é de fato alta-costura
Me fez sábado passado
Ir a pá a Cascadura
(E voltei de cara dura)

Com um vestido de babado
Que eu comprei lá em Paris
Eu sambei num batizado
Não dei palpite infeliz
(Você não viu porque não quis)

Quando eu ando a seu lado
Você sobe de valor
Seu vestido sem babado
É voce sem meu amor
(É assistência sem doutor)

Quando andei pela Bahia
Pesquei muito tubarão
Mas pesquei um bicho um dia
Que comeu a embarcação
(Não era peixe, era dragão)

Brasileiro diz meu bem
E francês diz “mon amour”
Você diz vale quem tem
Muito dinheiro
Pra pagar meu *point-à-jour*
(Eu ando sem *l'argent toujours!*)

Vou buscar um copo d'água

Para dar à minha avó
Não vou de bonde porque tenho mágoa
Não vou a pé porque você tem dó
(Vamos comprar o Mossoró)

PARIS (Alcyr Pires Vermelho/ Alberto Ribeiro)

Ano de lançamento: 1938

Álbum : 78 rpm

Gravadora: Odeon/ RJ

Intérprete: Carmen Miranda

Fonte (catalogação): Catálogo digital da Fundação Joaquim Nabuco.

Fonte (fonograma): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra): site www.guiadoscuriosos.com.br; item: "Músicas de Copas" (13.10.06);
revisão de Nancy Aparecida Alves.

E eu também quis

Ir um dia a Paris

Pra conhecer o que havia lá

E ao ver o metrô

A saudade apertou

E vim correndo para cá

Paris! Paris!

Teu rio é o rio Sena

Paris! Paris!

Tens loura, mas não tens morena

Que lindas mulheres

De olhos azuis!

Tu és a Cidade Luz!

Paris! Paris! Je t'aime

Mas eu gosto mais do Leme

Quando eu cheguei

De alegria eu chorei

E achei o Rio lindo como quê!

Disquei 43-0023

"Amor, como é que vai você?"

Obs: a marcha *Paris* foi uma homenagem feita aos jogadores brasileiros da Copa de Futebol de 1938, realizada na França. Para a Copa de 1998, também neste país, a Grendene fez uma versão da mesma canção para um comercial da Rider, gravada por Elba Ramalho (fonte: www.guiadoscuriosos.com.br; item: "Música de Copas". Até o presente momento, não encontramos a gravação em CD, apenas o spot publicitário da Rider, que será mostrado na defesa da dissertação.

Outras gravações : Emilinha Borba (1996, Coletânea Revivendo); Elba Ramalho (1998, para o comercial da Rider).

BONJOUR, MON AMOUR (Ciro de Souza)

Ano de lançamento : 1938

Álbum : 78 rpm

Gravadora: Odeon/ RJ

Intérprete: Dircinha Batista

Fonte (catalogação): Catálogo *As Cantoras do Rádio* (Miécio Caffé) / MIS.

Fonte (fonograma): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra): Nancy Aparecida Alves

Alô, ***mon amour, bonjour***

Eu ando sem ***l'argent toujours***

Se por acaso, você pode me emprestar algum

É favor, porque eu estou a nenhum (alô, alô)

Se você puder arranjar pra amanhã

Très bien, très bien, très bien

Mas não me faça de bola de ping-pong

Que eu grito: *so long, long, so long*

Alô, ***mon amour, bonjour***

Eu ando sem ***l'argent toujours***

Se por acaso, você pode me emprestar algum

É favor, porque eu estou a nenhum

Mas se eu notar ... você sai

Good bye

Tendo dinheiro para mim você é um ***bijou***

Love you mon chuchu, love you

JOUJOUX E BALANGADÃS (Lamartine Babo)

Ano de lançamento: 1939

Álbum : 78 rpm

Gravadora: Colúmbia/RJ

Intérprete: Mário Reis e Mariah (com Kolman e sua Orquestra)

Fonte (catalogação): Catálogo digital da Fundação Joaquim Nabuco.

Fonte (fonograma): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra): Coleção *Antologia Musical Brasileira: as marchinhas de carnaval* (São Paulo, Musa Editora, 1996).

Joujoux, joujoux

*Que é meu balagandã?**

Aqui estou eu

Aí estás tu

Minha ***joujoux***

Meu balangandã

Nós dois,

depois

O sol do amor, que manhãs!

De braços dados

Dois namorados

Já sei

Joujoux

Balangandã ...ã

*Seja em **Paris***

Ou nos Brasis

Mesmo distantes

Somos constantes

Tudo nos une

Que coisa rara

No amor nada nos separa

* **Obs:** o emprego do itálico, neste caso, deveu-se ao fato de que se trata da transcrição de um diálogo. É desta forma que aparece grafada no *Antologia Musical Brasileira: as marchinhas de carnaval* (1996, Musa Editora) .

Outras gravações: Miúcha (1980, RCA Brasil). Nesse mesmo ano (1980), João Gilberto cantou a mesma canção ao lado de Rita Lee em seu programa especial, veiculado pela Rede Globo de Televisão.

MENINA FRICOTE (Marília Batista/Henrique Batista)

Ano de lançamento : 1940

Álbum : 78 rpm

Gravadora: RCA Victor / RJ

Intérprete: Araci de Almeida & regional

Fonte (catalogação): Catálogo digital da Fundação Joaquim Nabuco. Catálogo *As cantoras do Rádio* (Miécio Caffé) / MIS. Site da editora Collector's: www.collector's.com.br (14.08.06).

Fonte (fonograma): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra): transcrição de Nancy Aparecida Alves.

Não sei que doença deu na Risoleta
Que agora só gosta de ouvir opereta
Cheia de prosa, cheia de orgulho, cheia de **chiquê**
E faz fricote como quê
Não canta mais samba
Só quer imitar **Lucienne Boyer**
...Parlez-moi d'amour...
Só quer **l'argent, l'argent toujours**
Ela não sabe nem ler
E já quer **gastar o francês**
E diz que despreza quem só fala o português

Esta Risoleta está muito mudada está cheia de pose
Pra ser elegante, ela diz que o bastante é usar **bois de rose**
Quelque chose, bois de rose
Ela disse a mim
Que quando está gripada não faz atchim, não
Porque não fica bem
Em vez de atchim, ela faz **atchém**
E diz que au-au é **le chien**

Não sei que doença ...

Não sai dos cassinos
perdendo dinheiro, perdendo **l'argent**
Se acaso me encontra,
Me pede emprestado, diz que é minha fã
Mas eu lhe digo até amanhã

E eu já lhe disse
Nerusca, menina,
Não venha pra aqui, não
A me chamar de **très joli**
Porque eu não sou **mon chéri**
E língua estrangeira eu nunca entendi
Eu nunca entendi
Larga essa papa de **oui**

ACERTEI NO MILHAR (Wilson Batista/ Geraldo Pereira)

Ano de gravação: 1940

Álbum : 78 rpm

Gravadora: Odeon/Mangione/RJ

Intérprete: Moreira da Silva.

Fonte (catalogação): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (fonograma): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra): transcrição de Nancy Aparecida Alves.

- Etelvina, minha filha !

- Que há Morengueira?

- Acertei no milhar

Ganhei 500 contos

Não vou mais trabalhar

Você dê toda a roupa velha aos pobres

E a mobília podemos quebrar

- Isto é pra já, vamos quebrar

Plé, plé

(breque)

- Quebra o guarda-roupa,

pro seu paizinho comprar outro, minha filha

- Etelvina

Vai ter outra lua-de-mel

Você vai ser madame

Vai morar num Grande Hotel

Eu vou comprar um nome não sei onde

De Marquês Morengueira de Visconde

Um professor de francês "mon amour"

Eu vou trocar seu nome

Pra **Madame Pompadour**

Até que enfim agora sou feliz

Vou passear a Europa toda até **Paris**

E nossos filhos, oh, que inferno !

Eu vou pô-los **num colégio interno**

Telefongone pro Mané do armazém, alô

Porque não quero ficar

Devendo nada a ninguém

E vou comprar um avião azul

Para percorrer a América do sul

Mas de repente, mas de repente

Etelvina me chamou

Está na hora do batente

Mas de repente

Etelvina me chamou

E disse: "- acorda, Morengueira"

Foi um sonho, minha gente.

EU GOSTO DO SAMBA

Parte I (Ari Barroso/ Agustin e Maria Tereza Lara)

Parte II (Ari Barroso/ D.Olivieri/ L. Porterat/ F.Faye/D.Raye/D. Corwell)

Ano de lançamento: 1940

Álbum : 78 rpm Lado A / Lado B

Gravadora: OdeonRJ

Intérprete: Dircinha Batista

Fonte (catalogação): Catálogo Miécio Caffé *As Cantoras do Rádio*.

Fonte (fonograma): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra): transcrição de Nancy Aparecida Alves.

Eu gosto do samba
Até parece muamba
Feitiço, despacho, mandinga
Eu estremeço toda
No samba de roda que ginga que ginga ai, ai

Eu nasci tropical
Nesta terra ideal
Eu sou brasileira enfezada
Pelo meu corpo moreno
Circula o veneno da batucada

Olha a cúica skindin skindin
Ai o pandeiro tché tché tché tché
O tamborim pá pá pá pá

Brasil, quem fala
Fala de mágoa
Porque o samba
Mexe com a gente
Ou não mexe ?
Deliciosamente, ai
Malemolentemente, ai
Maliciosamente, ai
Assustadoramente, ai

Mas ... eu gosto do samba
Até parece muamba
Feitiço, despacho, mandinga
Eu estremeço toda
No samba de roda que ginga que ginga ai, ai

Eu nasci tropical

Olha a cuíca skindin skindin
Ai o pandeiro tché tché tché tché
O tamborim pá pá pá pá

O farolito que allumbra
Mi calle desire de cerca
Quantas vezes me viste
Llorando llamar a su puerta
Sin [j'ai parlé] más que una canción
E un pedazo de mi corazón
Sin [j'ai parlé]
No hay nada que un bezo virulento
Amargo y dulce
- Y usted, le gustó?

Mas eu gosto do samba
Eu nasci tropical

J'attendrais le jour et la nuit
J'attendrais ton retour
J'attendrais car l'oiseau qui s'enfuit
vient chercher nos [puits] dans son nid

Le temps passe pour
Empâtant notre [tourraine]
Dans mon coeur qui
Et pourtant j'attendrai
J'attendrai ton retour
- Et vous aimez ça?
Monsieur, madame ?

Mas.... eu gosto do samba
Brasil....

Fellow all right, fellow all right
Fellow all right, fellow all right
Cause tonight
Should be nice, should be nice
And it won't stop until you
How about it? Did you like it?

FUI A PARIS (Moreira da Silva/ Ribeiro Cunha)

Ano de lançamento: 1942

Álbum : 78 rpm

Gravadora: Odeon/RJ

Intérprete: Moreira da Silva

Fonte (catalogação): Catálogo digital Fundação Joaquim Nabuco.

Fonte (fonograma): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra): transcrição de Nancy Aparecida Alves.

Eu fui à França e conheci Paris, cantei um samba e me pediram bis
Logo depois que o samba estava terminado
Uma linda **francesinha** chegou-se para o meu lado
E foi dizendo tudo que sentia mas eu não compreendia, **pois não sabia o francês**
Daí então ela ficou desanimada e a minha ilusão naquela noite se desfez
Tive a lembrança de comprar um dicionário
Para não bancar o otário e me defender
Pois a francesa era linda de verdade e eu tinha necessidade de compreender

No dia seguinte quando a encontrei

Um "**bonsoir**" eu logo lhe falei

E gentilmente ela respondeu:

"Comment ça va, mon amour? Comment ça va?"

Aí então eu disse tudo que aprendi inclusive "**très bien, mon amour, très jolie**"

E a francesa cheia de contentamento falou-me em casamento e muito insistiu

Mas é que eu tenho meu amor no Rio e disse a ela:

Jamais, mademoiselle, jamais! Qui vous pensez? N'a pas d'argent! Je ne sais pas pourquoi je t'aime, mon amour. Pourquoi mentir? Excuse, mademoiselle...Eu vou é pro Brasil!"

QU'EST-CE QUE TU PENSE (Francisco Moreno)

Ano de lançamento: 1942

Álbum : 78 rpm

Gravadora: Victor/RJ

Intérprete: Moreira da Silva

Fonte (catalogação): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (fonograma): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra): transcrição de Nancy Aparecida Alves.

***Bonsoir, madame, mademoiselle,
Je vous chanter un sambô
Pourquoi je suis poliglote...***

Je ne vien e tu ni bani
Bam bam bam baragandan
Esquindim aruan
Diz que ***danse*** diz que ***danse***
Qu'est-ce que tu pense?
Ah, e a Viviane romance
Danse, non?
Non
Danse ...
E quando ***danse***, canse
Pourquoi?

Por causa da sua [pance]
Pois é plena de ***nuance***
Quando anda ***balance***
E dizem até
Que é filha da Costança
Que costuma dar festança

Se ela ao menos me tivesse falado
Lhe arranjará uma chance
Com seus três barangandans
Seria um grande passo
Que passo?
Ah!!
Passo de ganso, pra frente, pra trás
E viriam todos em forma
Em forma de avalanche

Ela saía de mansinho, de relance
Menos comigo
Que sou forte, sou o tipo da lança
Eu a chamaria e lhe diria:
- Vien, ici mon amour, petite creance

Qu'est-ce que tu pense? Dis-moi, non!

E [tang, tang]
Baragandan

Obs.: o título original não grafa a letra "s" , índice da conjugação da 2ª pessoa do singular no francês.

EN AVANT (Lamartine Babo/ Moacyr Araújo)

Ano de lançamento: 1944

Álbum : 78 rpm

Gravadora:

Intérprete: Odete Amaral e Lamartine Babo

Fonte (catalogação) : site [www. mpbnet.com](http://www.mpbnet.com)

Fonte: (fonograma) : Coleção Acervo Roberto Lapicciarella.

Fonte (letra) : Transcrição de nancy Aparecida Alves.

En avant! En arrié!

Esta quadrilha

está pra mim e pra você

Balancê! Balance tour

Parle-moi, parle-moi d'amour

Entre a loura e a morena

mon coeur balance

Todas duas podem ser

o meu romance

Se a loura é linda

a morena é bela

Sem falar na mulatinha

que é um capítulo da novela

En avant!

Caminho da roça : ***changez...***

AULA DE FRANCÊS (José Gonçalves/Ari Monteiro)

Ano de lançamento : 1947

Álbum : 78 rpm

Gravadora: Continental

Intérprete: Zé da Zilda

Fonte (catalogação): Catálogo digital da Fundação Joaquim Nabuco.

Fonte (fonograma): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra): transcrição de Nancy Aparecida Alves.

Dona Vitória contou-me uma história
Que agora tá dando **aula de francês**
Mas eu na sua história não caí
Porque o seu diploma eu nunca vi
A aula de francês que ela dá
É atender inglês na Praça Mauá

Custei, mas consegui descobrir
Aonde que ela ia trabalhar
E quando o pessoal do Tio Sam está pra chegar
Vitória começa a se enfeitar

Ai, é de amargar
Dá aula de inglês na Praça Mauá

BALZAQUIANA (Wilson Batista/ Nássara)

Ano de lançamento : 1949

Álbum : 78 rpm

Gravadora: Continental

Intérprete: Jorge Veiga (com Orquestra Tabajara)

Fonte (catalogação): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (fonograma): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra): transcrição de Nancy Aparecida Alves.

Não quero broto, não quero

Não quero não

Não sou garoto

Pra viver mais de ilusão

Sete dias da semana

Eu preciso ver

Minha **balzaquiana**

O francês sabe escolher

Por isso ele não quer

Qualquer mulher

Papai **Balzac** já dizia

Paris inteiro repetia

Balzac tirou na pinta

Mulher só depois dos trinta

Obs.: gravada originalmente em 18/11/1949 por Jorge Goulart acompanhado por Severino Araújo e Sua Orquestra Tabajara pelo selo Continental e lançada em discos 78 rpm. Primeira composição de Nássara e Wilson Baptista, Balzaquiana enaltece as qualidades da mulher acima de 30 anos, personagem constante nos livros do escritor romântico Honoré de Balzac. Foi gravada por Jorge Goulart e traduzida para o francês por Michel Simon, para ser lançada durante as comemorações do centenário da morte do autor, em 1950.

Outras gravações: Jorge Goulart (Coletânea Discos Revivendo *Marchas de carnaval*, volume 4).

MALANDRO EM PARIS

Ano de lançamento : 1950

Álbum : 78 rpm

Gravadora: RCA Victor

Intérprete: Linda Batista

Fonte (catalogação): Catálogo digital da Fundação Joaquim Nabuco.

Fonte (fonograma): Acervo ao Chiado Brasileiro

Fonte (letra): Transcrição de Nancy Aparecida Alves

Quem nesse mundo não quer **la vie en rose**
La vie en rose, sombra, água fresca e quelque chose
E uma casinha bem pertinho de la mer
Moleza assim, como essa, quem não quer?

Ter um **chateau** num **boulevard** lá em Paris
Como é **charmant** tudo isso é **très joli**
Comer a tal da [sol] marron glacé
Comprar lá em Pigalle uma renard enchanté

Perfumes de alfazema automóveis **Citroën**
Modas, **polinet**, vestidos de **soirée**
Muito **champagne**, **cordón rouge** e caviar
Com Jean Gabin me chamando de **mon coeur**

Um **promenade** toda tarde no **Bois...**
Moleza assim, como essa, quem não quer?

BAIÃO EM PARIS (Antônio Amorim Diniz – Duque/ Ronaldo Lupo)

Ano de gravação: 1950

Álbum : 78 rpm

Gravadora: Todamérica

Intérprete: Ronaldo Lupo

Fonte (catalogação): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (fonograma): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra): transcrição de Nancy Aparecida Alves.

Voulez-vous, madame, dançar o meu baião

Je vous jure, madame, danse que c'est bon

Um passo pra cá e outro pra lá

Pode crer, ***madame, très joli será***

Que sensação o meu baião

Tem cotação lá em Paris

Danse, madame, danse avec moi

Danse, madame, depois peça bis

O BAIÃO EM PARIS (Humberto Teixeira)

Ano de lançamento: 1951

Álbum : 78 rpm

Gravadora: Continental

Intérprete: Carmélia Alves

Fonte (catalogação): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (fonograma): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra): transcrição de Nancy Aparecida Alves.

Prenez humeur, chevalier

Tout le monde à Pigalle

O baião tá em Paris

Allons-nous tous à Montmartre

O baião tá em Paris

Vamos todos a **Pigalle**

Aprender o que ele diz refrão/ bis

Lá no Brás, em Hollywood

Ele fez o que ele quis

O baião da Paraíba

Oh lá lá tá em Paris

Ma non mimi simoné frou-frou

Cai no passo do zabumba que vem lá do meu ***rechaud***

C'est une danse très jolie beaucoup

Todo mundo baionando que é gostoso pra chuchu

Baião baião baião baião

Oh là là

Oh là là

Oh là là

O baião tá em Paris

Eu vou mostrar pra vocês

Monsieur le baion

Enchanté de vous voir

Allons, merci, merci beaucoup

Voilà!

Outras gravações: Nazaré Pereira (1958, Cesame/ 1980, Top Tape).

VOU PRA PARIS (Roberto Cunha)

Ano de lançamento: 1954

Álbum : 78 rpm

Gravadora: Odeon

Intérprete: Hebe Camargo

Fonte (catalogação): Catálogo digital da Fundação Joaquim Nabuco.

Fonte (fonograma): Coleção Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra): transcrição de Nancy Aparecida Alves.

Afinal de contas eu vou pra **Paris** amanhã

Amanhã de manhã

Amanhã de manhã

Sem pagar as contas eu vou pra **Paris** amanhã

Amanhã de manhã

Amanhã de manhã

Se é do seu gosto

Você vai também

Sem pagar imposto você vai também

Pra ser meu encosto

Lá em **Paris** meu bem

E eu não ter desgosto

Vivendo em Paris sem ninguém

Amanhã de manhã

Amanhã de manhã

Amanhã de manhã

(orquestra)

Amanhã de manhã

(orquestra)

QU'EST-CE QUE TU PENSES? * (Haroldo Barbosa/ Bidu Reis)

Ano de lançamento: 1955

Álbum : 78 rpm

Gravadora: Continental

Intérprete: Os Cariocas

Fonte (catalogação): Catálogo digital Fundação Joaquim Nabuco. Catálogo *As cantoras do Rádio* (Miécio Caffé)/ MIS.

Fonte (fonograma): Acervo particular de Miécio Caffé.

Fonte (letra): transcrição de Nancy Aparecida Alves.

Qu'est-ce que tu penses ?

Carnaval não canse ?

Canse, mas **balance**

Desde **France** até Bangu

Qu'est-ce que tu penses ?

Carnaval não canse ?

Canse, mas **balance**

E balance pra chuchu

O turista em Madureira

Não enxerga na poeira

Quando eu tomo a bebedeira

Procurando me esbaldar

O turista vai embora

Guarda a gaita e dá o fora

Quarta-feira às 7 horas levanto

E vou trabalhar

Qu'est-ce que tu penses ?

Carnaval não canse ?

Canse, mas **balance**

Desde **France** até Bangu

Qu'est-ce que tu penses ?

Carnaval não canse ?

Canse, mas **balance**

E balance pra chuchu

* **Obs** : grafado corretamente. Outro samba de mesmo título. O anterior (*Qu'est-ce que tu pense ?*) é de autoria de Moreira da Silva e Francisco Moreno.

CAN-CAN (João de Barro)

Ano de lançamento: 1955

Álbum : 78 rpm

Gravadora: Continental

Intérprete: Marlene acompanhada de Vero e sua Orquestra.

Fonte (catalogação): Catálogo digital Fundação Joaquim Nabuco. Catálogo *As cantoras do Rádio* (Miécio Caffé)/ MIS.

Fonte (fonograma): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra): transcrição de Nancy Aparecida Alves.

Vamos, vamos

Vamos dançar o **can-can**

Vamos, vamos

Vamos até de manhã

O can-can chegou **da França**

Lá das bandas de **Paris**

Todo mundo dança dança

Todo mundo pede bis

Oh lá lá

Vamos, vamos

Vamos dançar o **can-can**

Vamos, vamos

Vamos até de manhã

O **can-can** que coisa louca

Não há quem não enlouqueça

Ao tentar botar a perna

Lá por cima da cabeça

Oh lá lá

FRANCESA OU NÃO FRANCESA (Pedro Rogério/ Lombardo Filho)

Ano de lançamento: 1956

Álbum : 78 rpm

Gravadora: Polydor

Intérprete: Alberto Miranda

Fonte (catalogação): Catálogo digital Fundação Joaquim Nabuco.

Fonte (fonograma): Coleção Acervo Roberto Lapicciarella.

Fonte (letra): transcrição de Nancy Aparecida Alves.

Eu tenho uma pequena
Lá naquele bangalô
E quando eu passo de manhã
Ela me diz alô

É uma pequena mesmo sensacional
Tem um quê de piramidal
É granfa toda chique só diz : ***mon amour***
Pour toujours, mon amour

Porém não entendo nada desse tal de **francês**
Prefiro falar mesmo em português
Nicolette tem uma amiguinha, a **Janete**
E uma priminha, a **Paulete**
Que é abafante é da gente tontear

Nicolette, teu crime é não saber me amar
Francesa ou não francesa
Tu tens o tal ***l'argent***
Viver contigo é uma beleza, **Nicolette**

PRA QUE DISCUTIR COM MADAME (Janet Almeida/ Haroldo Barbosa)

Ano de lançamento : 1956

Álbum : 78 rpm

Gravadora: Colúmbia/ RJ

Intérprete: Válter Damasceno

Fonte (catalogação): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (fonograma): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra): transcrição de Nancy Aparecida Alves.

Madame diz que a raça não melhora
Que a vida piora por causa do samba
Madame diz que o samba tem pecado
Que o samba coitado devia acabar

Madame diz que o samba tem cachaça
Mistura de raça mistura de cor
Madame diz que o samba democrata
É musica barata sem nenhum valor

Vamos acabar com o samba
Madame não gosta que ninguém sambe
Vive dizendo que o samba é vexame
Pra que discutir com **madame**

No carnaval que vem também concorro
Meu bloco do morro vai cantar ópera
E na avenida entre mil apertos
Vocês vão ver gente cantando concerto

Madame tem um parafuso a menos
Só fala veneno meu Deus que horror
O samba brasileiro democrata
Brasileiro na batata é que tem valor

Vamos acabar com o samba
Madame não gosta que ninguém sambe
Vive dizendo que o samba é vexame
Pra que discutir com **madame**

GRAND MONDE DU CREOLÉU (Ari Barroso)

Ano de lançamento: 1957

Álbum : 78 rpm

Gravadora:

Intérprete: Marlene

Fonte (catalogação): Museu da Imagem e do Som/ SP.

Fonte (fonograma): Coleção Acervo Roberto Lapicciarella.

Fonte (letra): transcrição de Nancy Aparecida Alves.

Aquele que passa por ali senhores
Com ar de granfino e pose de doutores
De calça apertada estrangulando a canela
E uma bruta flor vermelha na lapela
Chapéu copa norte todo bacano
Paletó comprido estilo americano

É o ornamento do Grand Monde du Creoléu, oba
Mora no morro perto do céu
Deu de presente a Marion um **vison**
Deu de presente a Dagmar um **renard**

Mas a polícia desconfiou e investigou
E o ornamento do Grand Monde du Creoléu, oba
Tá no xadrez longe do céu

BRIGITTE BARDOT (Miguel Gustavo)

Ano de lançamento: 1961

Álbum : 33 rpm

Gravadora: Fermata

Intérprete: Jorge Veiga

Fonte (catalogação): Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (fonograma): Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra): transcrição de Nancy Aparecida Alves.

Brigitte Bardot, Bardot,

Brigitte beijou, beijou

Lá dentro do cinema

Todo mundo se afobou

BB, BB, BB

Por que é que todo mundo

Olha tanto pra você?

Será pelo pé? não é!

Será o nariz? não é!

Será o tornozelo? não é!

Será o cotovelo? não é!

Você que é boa e que é mulher

Me diga então por que é que é?!

LIÇÃO DE BAIÃO (Jadir de Castro/ daniel Marechal)

Ano de lançamento: 1961

Álbum : Violão na madrugada / LP 33 rpm

Gravadora: Philips

Intérprete: Baden Powell

Fonte (catalogação): site www.cliquemusic.com.br

Fonte (fonograma) : Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra): transcrição de Nancy Aparecida Alves.

Un, deux

S'il vous plaît

Montrez ma chérie

Que vous savez danser

Jogue o corpo para lá

Jogue o corpo para cá

O corpo e ...

Tudo legal pra começar

O seu Renato, o professor

Já vai chegar pra lhe explicar

E os defeitos o seu Renato

Apprenez la leçon

Dancez le baion

Allons-y dansons

Ah! Que c'est bon!

Obs: Adriana Calcanhoto se inspirou nesta gravação de Baden Powell de 1961, pela gravadora Philips. Do LP *Violão na Madrugada*.

Outras gravações: Adriana Partimpim/Calcanhoto (2004, BMG).

CARTA A BRIGITTE BARDOT (Miguel Gustavo)

Ano de lançamento: 1962

Álbum: LP 33 rpm

Gravadora: Fermata

Intérprete: Jorge Veiga

Fonte (catalogação): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (fonograma): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra): transcrição de Nancy Aparecida Alves.

Brigitte, Brigitte Bardot

Eu sou um milionário brasileiro

Eu tenho fazendas de café

Eu me chamo Jorge Veiga

E sou parente do Pelé

(refrão)

Brigitte viens ici

Escreva para Jorge Veiga

Rua Honório, Caxambi, xi

Brigitte recebe todo dia

Milhares de propostas pra casar

Fazer música é a primeira

Por isso eu acho que **BB** deve aceitar

(refrão)

Brigitte, Brigitte Bardot

Je suis millionnaire et brésilien

J'ai une plantation de café

Je m'appelle Jorge Veigá

Et je suis parent de Pelé

(refrão)

- ***Brigitte Bardot, ma belle BB. Je ne pense qu'à toi. Je pourra (sic) dire: "affiche-moi la pêche". Mais ça BB, c'est le vœux que tout le monde voudrait t'envoyer, BB. BB, j'attendrai ta lettre. Écris chez moi. Écris à Jorge Veigá.***

BB, você pode até não querer

Mas esta é a proposta

Que o mundo inteiro queria lhe fazer

Brigitte Bardot BB

Naquela praia de Saint-tropez

É PROIBIDO PROIBIR (Caetano Veloso)

Ano de lançamento: 1968

Álbum : Compacto Simples

Gravadora: Phillips

Intérprete: Caetano Veloso

Fonte (catalogação): Fonseca, Herbert. *Caetano, esse cara*. Rio de Janeiro, Revan, 1993.

Fonte (fonograma): Diógenes Dias da Rocha

Fonte (letra): Fonseca, Herbert. *Caetano, esse cara*. Rio de Janeiro, Revan, 1993.

A mãe da virgem diz que não
E o anúncio da televisão
Estava escrito no portão
E o maestro ergueu o dedo
E além da porta, há o porteiro, sim
E eu digo não
E eu digo não ao não
E eu digo é proibido proibir
 É proibido proibir
 É proibido proibir
 É proibido proibir
 É proibido proibir
Me dê um beijo meu amor
Eles estão nos esperando
Os automóveis ardem em chamas
Derrubar as prateleiras
As estátuas, as estantes
As vidraças, louças, livros, sim
E eu digo sim
E eu digo não ao não
E eu digo é proibido proibir
 É proibido proibir
 É proibido proibir

*"Cahi no areal na hora adversa que
Deus concede aos seus
Para o intervalo em que esteja a alma immersa
Em sonhos que são Deus.*

*Que importa o areal a morte e a desventura
Se com Deus me guardei?
É o que me sonhei que eterno dura
É esse que regressarei**

Obs: Nesta gravação (em estúdio), Caetano incluiu versos do livro *Mensagem*, de Fernando Pessoa, em português arcaico (Fonseca, 1993: 92).

SAMBA DE ORLY (Chico Buarque/Toquinho/Vinícius de Moraes)

Ano de lançamento: 1971

Álbum : LP 33 rpm Construção

Gravadora: Phonogram

Intérprete: Chico Buarque

Fonte (catalogação): www.cliquemusic.com.br

Fonte (fonograma): Acervo Ao Chiado Brasileiro

Fonte (letra): Nancy Aparecida Alves

Vai, meu irmão, pega esse avião
Você tem razão
De correr assim desse frio
Mas, veja, o meu Rio de Janeiro
Antes que um aventureiro lance mão

Pede perdão pela duração
Dessa temporada
Mas não diga nada
Que me viu chorando
E pros da pesada
Diz que eu vou levando

Vê como é que anda
Aquela vida à toa
E se puder me manda
Uma notícia boa

PARIS TROPICAL (Juca Chaves)

Ano de lançamento: 1972

Álbum : A sátira de Juca Chaves

Gravadora: Premier

Intérprete: Juca Chaves

Fonte (catalogação): site www.cliquemusic.com.br

Fonte (fonograma): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra): transcrição de Nancy Aparecida Alves.

He, he, he, ai, ai!

Esta é uma homenagem à fartura, **à champagne**, ao caviar... e **à boa mulher francesa**.

Ah, que saudade do feijão com arroz, da carne seca e da jaca.

Alô Brasil, alô Simonal, moro e namoro em **Paris Tropical** *bis*

Teresa é empregadinha e eu sou seu patrão

Vendi meu fusca e o meu violão

Tenho um jaguar, só ouço Bach

Eu como stroghonoff em lugar de feijão

Mas que Patropi nada, isto é que é um vidão

Alô Brasil, alô Jorge Ben

Eu vou de **metrô**, você vai de trem

Alô Brasil, alô Jorge Ben

Eu vou de metrô, você vai de trem

Paris não tem flamengo, nem Pelé e Tostão

Aqui **Brigitte** joga em qualquer posição

Francesa é o meu esporte

Do qual sou fã

Faço do **Moulin Rouge** o meu Maracanã

Que futebol, que nada

Bom mesmo é o **can-can**

Alô Brasil, alô meu Pelé

Eu bebo **champagne**, você bebe café

Alô Brasil, alô meu Pelé

Eu bebo **champagne**, você bebe café

He, he, he, ai, ai!

Alô Brasil, alô Simonal, moro e namoro em **Paris Tropical**...

Alô Brasil, alô Jorge Ben, eu vou de **metrô**, você vai de trem...

Alô Brasil, alô meu Pelé, eu bebo **champagne**, você bebe café

JOANA FRANCESA (Chico Buarque de Hollanda)

Ano de lançamento: 1973

Álbum : Compacto simples

Gravadora: Polygram

Intérprete: Chico Buarque

Fonte (catalogação): site www.itarget.com.br

Fonte (fonograma): CD coletânea RFI *Brésil côté France* (junho/2001).

Fonte (letra): transcrição de Nancy Aparecida Alves.

Tu ris tu mens trop

Tu pleures tu meurs trop

Tu as le tropique dans le sang et sur la peau

Geme de loucura e de torpor

Já é madrugada

Acorda, acorda, acorda

D'accord, d'accord, d'accord

Mata-me de rir, fala-me de amor

Songes et mensonges, sei de longe, sei de cor

Geme de prazer e de pavor

Já é madrugada

Acorda, acorda, acorda...

D'accord, d'accord, d'accord

Vem molhar meu colo, vou te consolar

Vem mulato mole, dançar ***dans mes bras***

Vem moleque me dizer onde é que está

Ton soleil, ta braise

Quem me enfeitiçou, o mar ***marée bateau***

Tu as le parfum de la cachaça e de suor

Geme de preguiça e de calor

Já é madrugada

Acorda, acorda, acorda

D'accord, d'accord, d'accord

BRIGITTE BARDOT (Tom Zé)

Ano de lançamento: 1973

Álbum : LP 33 rpm Todos os olhos

Gravadora: Continental

Intérprete: Tom Zé

Fonte (catalogação): site www.cliquemusic.com.br (10.06.2005)

Fonte (fonograma): Diógenes Dias da Rocha

Fonte (letra): transcrição de Nancy Aparecida Alves.

A **Brigitte Bardot** está ficando velha
Envelheceu antes dos nossos sonhos
Coitada da **Brigitte Bardot** que era uma moça bonita
Mas ela mesma não podia ser um sonho
Para nunca envelhecer

A **Brigitte Bardot** está se desmanchando
E os nossos sonhos querem pedir divórcio
Pelo mundo inteiro tem milhões e milhões de sonhos
Que querem também pedir divórcio
E a **Brigitte Bardot** está ficando triste e sozinha

Será que algum rapaz de vinte anos vai telefonar
Na hora exata que ela estive com vontade de se suicidar *bis*
Será que algum rapaz de vinte anos vai telefonar

Quando a gente era pequeno pensava
Que quando crescesse ia ser namorado da **Brigitte Bardot**
Mas a **Brigitte Bardot** está ficando triste e sozinha
A **Brigitte Bardot** agora está ficando velha, triste e sozinha
Velha e sozinha
Sozinha
Só zi a

MONSIEUR BINOT (Joyce)

Ano de gravação: 1980

Álbum : Água e Luz

Gravadora: EMI/Odeon

Intérprete: Joyce

Fonte (catalogação): site www.cliquemusic.com.br (08.05.2005)

Fonte (fonograma): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra): transcrição de Nancy Aparecida Alves.

Olha aí, ***monsieur Binot***

Aprendi tudo o que você me ensinou

Respirar bem fundo e devagar

Que a energia está no ar

Olha aí, meu professor,

Também no ar é que a gente encontra o som

E num som se pode viajar

E aproveitar tudo o que é bom

Bom é não fumar

Beber só pelo paladar

Comer de tudo que for bem natural

E só fazer muito amor

Que amor não faz mal

Então, olha aí, ***monsieur Binot***

Melhor ainda é o barato interior

O que dá maior satisfação

É a cabeça da gente, a plenitude da mente

A clareza da razão

E o resto nunca se espera

O resto é a próxima esfera

O resto é outra encarnação!!!

A NETA DE MADAME ROQUEFORT

Ano de gravação: 1983

Álbum : CD coletânea RFI *Brésil côté France* (junho/2001).

Gravadora: RFI Radio France Internationale.

Intérprete: Graça Biot

Fonte (catalogação): www.cliquemusic.com.br

Fonte (fonograma): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra): site www.samba-choro.com.br (28.07.2006)

Madame Roquefort traz cada vez melhor o seu charme burguês
E já tem quase oitenta e três
Da Rua do Chichorro foi morar no morro mas fala francês
Sua **garçonnière** tem **bufê**, **étagère** e um lindo **sumier**
Só tem **filé mignon**, **maionese**, **champignon**, **champanhe** e **vinho rosé**
(do bom **Chateau Duvalier** que é o que tem melhor **buquê**)
Já por volta das sete, ela pega o chevette e vai fazer balé
De sapatilha **de croché**,
Depois, no Arpoador, com seu **maiô** de **tricô**, ela não faz **forfait**
De **bustier** com **fecho-eclair**
E quando chega a noite ela vai à boate com seu chevrolet
Mas quem dirige é o **chofer**
E você imagine que nem no Regine's ela paga **couvert**
(É **hors-concours** na **discotèque**, opinião de Eddie Barclay)
Porém na gafeira, ela é bem brasileira no modo de ser
(**collant grená**, saia **godê**)
Comendo **croquete**, tomando **grapette** de pé no **bufê**
Com seu vestido de **plissê**
E quando ouve o trumpete, mesmo em fita cassete
Pega **rouge** e **baton** fazendo um charme pro **garçon**
Retoca a maquiagem pra manter a boa imagem
E sai dançando ao som de um belo solo de **piston**
Numa canção de **Jean Sablon**
E a neta de **Madame**, por mais que eu reclame,
Por sua vez, também não fala português
Seguindo tradição, sua comunicação é no idioma inglês
(é tudo rap, body-board, CD-rom e CD-player)
Este país não é mesmo sério, já dizia um bom gaulês!

PRÊT-À-PORTER DE TAFETÁ (João Bosco/ Aldir Blanc)

Ano de gravação: 1984

Álbum : Gagabirô

Gravadora: BMG/Ariola

Intérprete: João Bosco

Fonte (catalogação): site oficial de João Bosco: www.joãobosco.com.br

Fonte (fonograma): Fernando Pinatti.

Fonte (letra): o próprio disco.

Pagode em Cocotá

Vi a nega rebolá

Num **prêt-à-porter** de tafetá

Beijei meu **patuá**

Oi, sambá, oi, **ulalá**

Me carrefour, o randevu vai começá

Além de me empurrá

"Kes-que-sé, tamanduá?

Purqué je sui du zanzibar"

Aí, eu me criei: **pas de** bafo, **mon bombon**

Pra que zangá?

Sou primo do **Villegagnon**

Voalá e çavá, patati, patatá

Boulevard, saravá, sou da Praça Mauá

Dendê, **matiné, padedê, meu petit comitê, bambolé**

Ençaçapo você

Taí, seu **Mitterrand**

Marcamos pra amanhã em Paquetá

Num **flamboyant** em **fleur**

Onde eu vou ter colher

Pompadu? Zulu

Manjei toá bocu!...

Liberté...!

Fraternité...!

FROU-FROU (Rita Lee / Roberto de Carvalho)

Ano de gravação: 1990

Álbum : LP 33 rpm Rita e Roberto

Gravadora: Som Livre

Intérprete: Rita Lee

Fonte (catalogação) : site www.cliquemusic.com.br (08.05.2005)

Fonte (fonograma): Diógenes Dias da Rocha

Fonte (letra): site www.lettras.terra.com.br (15.10.2006)

Tanto fez, tanto faz
Raio laser ou lampião a gás
Tanto fez, tanto faz
Raio laser ou lampião a gás

É tudo luz
Eu quero esse fogo
Que sai do seu corpo
Apague o **abat-jour**
On fait l'amour, frou-frou
Un rendez-vous chez nous
U lá lá lá toujours
Frou, frou, frou, frou

LA BELLE DU JOUR (Alceu Valença)

Ano de gravação: 1992

Álbum : CD Desejos

Gravadora: Emi/Odeon

Intérprete: Alceu Valença

Fonte (catalogação) : site www.clique music.com.br

Fonte (fonograma): Coleção Acervo Roberto Lapicciarella

Fonte (letra): site www.letras.terra.com.br (15.10.2006)

La Belle du Jour

Ah ê

Eu lembro da moça bonita da praia de Boa Viagem

E a moça do meio da tarde de um domingo azul bis

Azul era ***Belle du Jour*** era a bela da tarde

Seus olhos azuis como a tarde, da tarde de um domingo azul

La Belle du Jour

Belle du Jour ô, ô, ô, Belle du Jour

La Belle du Jour era a moça mais linda de toda a cidade

E foi justamente pra ela que eu escrevi o meu primeiro blues

Mas ***Belle du Jour*** no azul viajava

Seus olhos azuis como a tarde, da tarde de um domingo azul

La Belle du Jour

FLORES DO MAL (Frejat/ Guto Goff)

Ano de lançamento: 1992

Álbum : CD Supermercados da vida

Gravadora: WEA

Intérprete: Guinga

Fonte (catalogação) : www.cliquemusic.com.br

Fonte (fonograma): Diógenes Dias da Rocha

Fonte (letra): site www.letras.terra.com.br (15.10.2006)

Não me atire no mar de solidão
Você tem a faca, o queijo e meu coração nas mãos
Não me retalhe em escândalos
Nem tão pouco cobre o perdão
Deixe que eu cure a ferida dessa louca paixão
Que acabou feito um sonho
Foi o meu inferno, foi o meu descanso
A mesma mão que acaricia, fere e sai furtiva
Faz do amor uma história triste
O bem que você me fez nunca foi real
Da semente mais rica, nasceram flores do mal
Huummm....
Não me atire no mar de solidão
Você tem a faca, o queijo e meu coração nas mãos
Não me retalhe em escândalos
Nem tão pouco cobre o perdão
Deixe que eu cure a ferida dessa louca paixão
Não me esqueça por tão pouco
Nem diga adeus por engano
Mas é sempre assim
A mesma mão que acaricia, fere e sai furtiva
Faz do amor uma história triste
O bem que você me fez nunca foi real
Da semente mais rica, nasceram flores do mal

MISE EN SCÈNE (Guinga/ Aldir Blanc)

Ano de lançamento: 1993

Álbum : CD Delírio Carioca

Gravadora: Velas

Intérprete: Guinga

Fonte (catalogação) : site www.daniellathompson.com (15.10.2006)

Fonte (fonograma): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra): site www.letras.terra.com.br (15.10.2006)

Yves Montand de manhã **en passant**

L'ennui, le néant, ah, haja Fimatosan ...

Yves, livre, **un bateau**

Ivre d'amour pour toujours desencarnou ...

Oxalá **voa lá dans la dance**

Que um fã **non sense** sonhou

Ah **notre ami pierrô**

En lettresence narrou

Com nuance constante

O **jardin de ma tante**

En flagrante, ah, o Aldir Blanc garfou

Arecherche d'humor sivolplé

Quesque Jacy Borrô e Henriette se urinô

Delivrance é o que eu sou e **bientôt**

Alan Prost sujou, nega fulô

Si Pelé desse un plá na **Cresson**

Ai, que **frisson** da cor...

ICI un charivari: Rosane cede **vers** Jabor

E se é **Jane** ou **Simone de mon âme**

Todas são **Notre Dame**

Les femmes sont tu Bardot

Tom Jobim já falou:

Da **fenêtre** vê-se o Redentor

Ai, me matar por amor

Desce mais um **Contreau** que hoje eu tô

Depardieu de baton e **ce si bon**

Mais, helàs, se eu tiver, très **malheur**

Mais um revés, mulher

Que eu brinque com a Demonjô

Nas Onze e meia do Jô

Et d'après en mon rêve

Que eu tenha o prazer de rever

Yves Montand autrefois amanhã...

PARIS DE SANTOS DUMONT AOS TRAVESTIS (Moacyr Luz/ Aldir Blanc)

Ano de gravação: 1993

Álbum : CD Festas

Gravadora: Velas

Intérprete: Rosa Passos

Fonte (catalogação) : site www.cliquemusic.com.br (07.05.2005)

Fonte (fonograma): Keco Brandão.

Fonte (letra): site www.lettras.terra.com.br (15.10.2006)

Paris, uma loura envolta em *negligé*

Ton-sur-ton e dégradé

O meu francês é meio assim jabaculê

E esse impasse, me mudar

Da Vila pra **Montparnasse**

Eu sei que o tempo urge

Do verde-amarelo *bis*

Pra bleu blanc rouge

Da Conde Bonfim

Pro Moulin Rouge

Paris

Très bien, que beleza

Ver o pandeiro tocar a **Marselhesa**

Pra cada *merci beaucoup*

Eu mando um *n'a pas de quoi*

E le samba *voilà*

Oh mon amour eu vou derreter, ***Dieu***

Qu'est-ce que c'est que vous voulez

Si la question é remexer

Paris, je t'aime eu vou voar pra ver

Paris, je t'aime eu vou voar pra ver

CATARINA DE MÉDECIS NA CORTE DOS TUPINAMBÔS E TABAJERES
(Márcio André/ Alvinho/ Aranha/ Alexandre da Imperatriz)

Ano de gravação: 1994 / 2000

Álbum : CD

Gravadora: BMG/ RJ

Intérprete: Pedro Jóia

Fonte (catalogação) : Acervo de Manuel Filho.

Fonte (fonograma): Acervo de Manuel Filho.

Fonte (letra): site www.letras.mus.br.

*Alô Imperatriz chegando
Luiz Pacheco Drumond
A força da sua presença
Está muito mais viva dentro de cada um de nós
Dá licença*

Alô Nação Leopoldinense !!! Chegou a hora!

Sou índio, sou forte
Sou filho da sorte,
Eu sou natural sou natural *bis*
Sou guerreiro
Sou a luz da liberdade, carnaval
Hoje vou colorir toda a cidade
De alma pintada eu vou, eu vou, eu vou
Sou da Corte a fantasia
Trago o "novo mundo" de esplendor
A magia da floresta, levei
Enfeitando esta festa, cheguei (eu cheguei)
Puro na emoção, simples na paixão
Sonho e poesia em Ruão
Mon amour c'est si bon!
Esse jogo, essa dança *bis*
Tabajer, Tupinambôs
E lá **nas margens do Sena**
O Brasil a imagem
De nudez e coragem
Índios, marujos, enfim
Misturavam-se assim
Na mais linda paisagem
E a platéia no bis
Com a Imperatriz a delirar
Na França o bom selvagem
Deu o tom **de igualdade**
Fraternité, liberté

Outras gravações: Pedro Jóia, Coletânea *Sambas de Carnaval 1994* (2000/BMG).

CABROCHINHA (Maurício Carrilho / Paulo César Pinheiro)

Ano de lançamento: 1995

Álbum : CD Rosa Amarela

Gravadora: BMG Ariola

Intérprete: Miúcha

Fonte (catalogação) : site www.cliquemusic.com.br (08.05.2005)

Fonte (fonograma): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra) : transcrição de Nancy Aparecida Alves.

Ó cabrochinha venha ver quem chegou
Chegou no bico do sapato seu mulato flozô
Bota um vestido curto, aquele justo lilás *bis*
Que tem um corte do lado e um decote atrás

Dei sorte na loteca, uma merreca pintou
Repara só na beca que o teu negou comprou
Vou te levar pra jantar cabrochinha desta vez
Num restaurante francês

Mas si vu plé, ô messié garçom, leva o **menu** que eu não entendo lhufas
Eu vou pedir esse **Dom Perignon**, um **escargot** e um filé com trufas
Depois daquela sobremesa que flamba
A gente volta pro samba, a gente encerra o **glamur**
No fim da noite **um bangalô, penhoar, um abajur**
Pra gente fazer ***l'amour, l'amour toujours***

Obs: respeitou-se a ortografia “abrasileirada”.

Outras gravações: Mônica Salmaso (2004, Biscoito Fino); esta foi a gravação apresentada em CD neste catálogo.

CARTE DE SÉJOUR (Raimundo Sodré)

Ano de gravação: 1996

Álbum : Real

Gravadora: Pathé

Intérprete: Raimundo Sodré

Fonte (catalogação) : site oficial de Raimundo Sodré.

Fonte (fonograma): CD coletânea RFI *Brésil côté France* (junho/2001)

Fonte (letra) : site oficial de Raimundo Sodré.

Madame Zamir

Eu vim tirar minha

Carta de Séjour

Quero aprender a dizer **bonjour**

É que **là-bas**, é que **là-bas** *bis*

A coisa lá ta feia

Tem gente andando até de meia

Pois eu nunca gozei

Quero agora gozar de **TGV**

Sem **même pas voyager**

Menino deixa de pressa

Pois tem gente no mundo a beça

Que tá pra morrer

Só vim trazer alegria

Pois eu vim lá da Bahia

Ver o que temos de bom

Quero também dizer **ah bon !**

Ah, bon por tanta alegria

Ah, bon por tanta guerra fria

Ah, bon por tanto abon

Quero também ganhar muito dinheiro

Morar em **Trocadero**

E passear lá no Leblon *ah bon!?*

Madame Zamir eu vim tirar

“Qu’est que ça veut dire?”

“Monsieur, je suis [Wladimirá]

“Je vous en prie, monsieur”

“Je suis desole”

“Ah bon!?”

Outras gravações: Raimundo Sodré, Coletânea Culture MIX *Brésil coté France*, 2001, RFI (fonograma de que disponho).

CECY BOM

(H.Berti /A.Homez)

Versão francesa de **C'est si bon** : Rita Lee

Ano de gravação: 1998

Álbum : CD Zona Zen

Gravadora: EMI/Odeon

Intérprete: Rita Lee

Fonte (catalogação) : site www.cliquemusic.com.br (07.05.2005)

Fonte (fonograma): Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra): RIBEIRO, Alexandre Dórea (editor). *Rita Lírica*, DBA/M Editora, São Paulo, 1996.

Cecy bom

Como diz o francês

Quando fala de amor

Parece brasileiros

É tão bom

"Sacanage" tupy

É um tal **de oui, oui**

Prazer se diz **plaisir**

Certa vez escrevi na **toilette**

Faire l'amour com suor e confete

Cecy bom

Ficar bem grudadinho

Feito um chicletinho

Naquele vai e vem

Mas é sabão

Me carece **une caresse**

Quando estou sem ninguém

Eu quero sempre alguém

Tudo igual num país tropical

Ou na Eiffel de **Tonton**

L'amour é sempre bom, **si bon**

Meu bem é Cecy bom, **si bon**

Merci, pardon, bonbon

Métro, boulot, dodo

Pery, Cecy, kibon

Vanja Orico achou **très bon**

Sônia Braga fechou!

Fait chaud!

VALE AU BEURRE BLANC (Ed Motta)

Ano de lançamento: 2002

Álbum : DWITZA

Gravadora: Universal Music

Intérprete: Ed Motta

Fonte (catalogação) : www.cliquemusic.com.br

Fonte (fonograma): Diógenes Dias da Rocha

Fonte (letra) : site letras.terra.com.br (10.06.06)

Do inglês fake ao *faux-français*, caímos diretamente no universo *chansonnier* francês com direito a coral lírico e acordeon de Agostinho Silva. A letra é uma relação de queijos e vinhos da melhor estirpe. **Livarot e Chambertin** são, respectivamente, bons exemplos. Adoraria ter a música incluída na trilha sonora de algum filme de **Jacques Tatit**, mas como não é mais possível, me contento em embalar a trama de um de seus possíveis seguidores.

Obs: A letra é praticamente ininteligível. Trata-se de uma explanação do autor a respeito da relação de vinhos e bebidas que enumera na canção. No site oficial de Ed Motta, consta a explicação acima.

MAL EM PARIS (Joyce)

Ano de lançamento: 2004

Álbum : CD Banda Maluca

Gravadora: Biscoito Fino

Intérprete: Joyce

Fonte (catalogação) : www.cliquemusic.com.br

Fonte (fonograma): Diógenes Dias da Rocha

Fonte (letra) : Nancy Aparecida Alves.

Meu amor sentiu-se mal em **Paris**
Tonto e pálido tal qual grão de giz
Viu as luzes da cidade
Desabarem por um triz
Descobriu que era mortal
Quase que ficou feliz

Meu amor sentiu-se o tal em **Paris**
Procurando amor total é o que diz
Como se na flor da idade
Descobrisse outro país
Bem que eu quis ser natural
Pena que eu não seja atriz

Meu amor me disse tchau em **Paris**
Paris
Hum...

TABELA I.2

**CANÇÕES ESCRITAS DIRETAMENTE EM
FRANCÊS**

LES BATUTAS (Pixinguinha/J.Thomas/ Duque)

Ano de gravação: nunca foi gravada integralmente

Gravadora: não há

Álbum: não há

Intérprete : Oito Batutas

Fonte (catalogação) : não há

Fonte: (fonograma) : não há

Fonte (letra) : Almirante, *No tempo de Noel Rosa*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977.

Nous sommes batutas

Batutas, batutas

Venus du Brésil

Ici tout droit

Nous sommes batutas

Batutas, batutas

Faisons tout le monde

Danser le samba

Le samba se danse

Toujours en cadence

Petit pas par-ci

Petit pas par-là

Il faut de l'aisance

Beaucoup d'élégance

Le corps se balance

Dansant le samba

La musique est simple

Mais très rythmique

Nous sommes certains

Que ça vous plaise

Nous sommes Batutas

Batutas uniques

Pour faire tout le monde

Danser le samba

SARAMBÁ (J.Thomas)

Ano de gravação: 1929

Gravadora: Brunswick

Álbum : 78 rpm

Intérprete : J. Thomas e Orquestra Brunswick.

Fonte (catalogação) : Catálogo digital da Fundação Joaquim Nabuco.

Fonte: (fonograma) : Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra) : CD de Daúde.

Olha o Sarambá, ô tia
Olha o Sarambá , ô tia *bis*
Olha o sarambá, ô nega
Olha o Sarambá, ô tia

***Le samba se danse
Toujours en cadence
Petit pas par-ci
Petit pas par-là
Il faut de l'aisance
Beaucoup d'élégance
Le corps se balance
Dansant le samba***

Olha o Sarambá, ô tia
Olha o Sarambá , ô tia
Olha o sarambá, ô nega
Olha o Sarambá, ô tia ...

***La musique est simple
Mais très rythmique
Nous sommes certains
Que ça vous plaira
Nous sommes heureux
Et uniques
Pour faire tout le monde
Danser le samba***

Outras gravações : Anjos do Inferno (1945, Victor); Joel de Almeida e seus Turunas (1957, Odeon); Silvio Caldas (1973, Entré CBS); Daúde (1999, Natasha records), entre outras.

TEM FRANCESA NO MORRO (Assis Valente)

Ano de gravação: 1932

Álbum : 78 rpm

Gravadora: Colúmbia

Intérprete: Araci Cortes

Fonte (catalogação) : TINHORÃO, José Ramos. *História da Música Popular Brasileira*/ Assis Valente. São Paulo, Editora Abril Cultural, 1982. Catálogo digital Fundação Joaquim Nabuco.

Fonte: (fonograma) : Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra) : *Antologia Musical Popular Brasileira*. Coleção Acervo Roberto Lapicciarella.

*Donê muá si vu plé
Lonér de dancê avec muá
Dance ioiô, dance laiá
Si vu freqüente macumbe
Entre na virada e fini pur samba
Dance ioiô, dance laiá*

*Vian, petite francesa
Dancê le classique
En cime de mesa*

*Quando la dance comence
On dance ici, on dance aculá
Dance ioiô, dance laiá
Si vu nê vê pá dancê
Pardon ma cherrie
Adieu, je me vá*

C'EST TOI L'AMOUR (Joubert de Carvalho/ Maria Eugênio Celso)

Ano de gravação: 1932

Álbum : 78 rpm

Gravadora: Odeon

Intérprete: Marle Vallé

Fonte (catalogação) : *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular* (1977)

Fonte: (fonograma) : Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra) : Transcrição de Nancy Aparecida Alves

Mon coeur

Longtemps ivre mon coeur

Le temps, mon bonheur

Joli bonheur qui est grand

Si beau

Qui me viendrait je l'ai

Quand tu viens c'est tout

C'est toi l'amour

Je l'ai bien vu

C'est toi l'amour

Le yeux qui durent

Quand j'ai rêvé un jour

Et le bonheur que m'ont promis tes yeux

C'est le bonheur que j'ai voulu toujours

C'est toi l'amour

Sourire charmant qui me sourit un jour

Et le bonheur que ces yeux m'ont donné

C'est le bonheur revé...

LA VIE EN SAMBA (Denis Brean/ Blota Jr.)

Ano de gravação: 1951

Álbum : 78 rpm

Gravadora: Copacabana

Intérprete: Dircinha Baptista

Fonte (catalogação) : Catálogo digital Fundação Joaquim Nabuco.

Fonte: (fonograma) : CD Dircinha Batista

Fonte (letra) : transcrição de Nancy Aparecida Alves

Tout le monde

De Blois

Du Vaudeville

Danse le samba

Danse le samba

Dansent Mesdames

Messieurs, petits enfants

Danse la société

de joujoux balangandans

Tout le monde

De Blois

Du Vaudeville

Danse le samba

Danse le samba oh la la !

Pourquoi le samba et la chanson

Bien très jolis

Et le samba est chéri à mon Paris

Ai ai ai, mon amour

Le samba est toujours rêve d'amour

La vie avec un samba est quelque chose

Si vous, vous voulez avoir la vie en rose

Santé, l'argent, l'amour et l'émotion

Chantez le samba, la grande sensation

Obs. : embora o vocábulo *samba* esteja a no feminino em francês, a gravação privilegia o português (= le sambá).

Outras Gravações: Lana Bittencourt (1958, Colúmbia).

DANCÊ MADEMOISELLE (Moreira da Silva/ Ribeiro Cunha)

Ano de gravação: 1963

Álbum : 78 rpm

Gravadora: EMI Odeon

Intérprete: Moreira da Silva

Fonte (catalogação) : site www.cliquemusic.com.br (05.05.2005)

Fonte: (fonograma) : Coleção Particular de Miécio Caffé.

Fonte (letra) : Transcrição de Nancy Aparecida Alves .

*Dancê Mademoiselle, dancê
Dancê avec moi
Dancê Mademoiselle
Parce que je t'aime beaucoup
Mon petit pois*

Bis

*Mademoiselle je vais parler
Je vais parler avec vous
Mademoiselle je ne sais pas
Pourquoi je t'aime beaucoup*

*Dancê Mademoiselle, dancê
Dancê avec moi
Dancê Mademoiselle
Parce que je t'aime beaucoup
Mon petit pois*

JE VOUS AIME (Sam Coslow/ Haroldo Barbosa)

Ano de gravação: s/d

Álbum : 78 rpm

Gravadora:

Intérprete: Francisco Alves

Fonte (catalogação) : Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte: (fonograma) : Acervo Ao Chiado Brasileiro.

Fonte (letra) : Nancy Aparecida Alves.

Je vous aime, ma chérie

Je vous adore

Sei dizer

Sei repetir de cor

Je vous aime, ma chérie

Je vous adore

Nosso amor

Há de ser maior

Bem maior do que a chama da vida

Que terás para sempre, querida

Estas frases também

Dirás de cor

Je vous aime, ma chérie

Je vous adore

TOUCHE PAS À MON POTE (Gilberto Gil)

Ano de gravação: 1985
Álbum : Gil Deadorim Noite Neon
Gravadora: WEA
Intérprete: Gilberto Gil
Fonte (catalogação) : LP Gilberto Gil
Fonte: (fonograma) : LP Gilberto Gil
Fonte (letra) : LP Gilberto Gil

*Touche pas à mon pote
Ça veut dire quoi?
Ça veut dire peut-être
Que l'Être qui habite chez lui
C'est le même qui habite chez moi*

*Touche pas à mon pote
Ça veut dire quoi?
Ça veut dire que l'Être
qui a fait Jean-Paul Sartre penser
fait jouer Yannick Noah*

*Touche pas à mon pote
Ça veut dire quoi?
Ça veut dire peut-être
Que l'Être qui habite chez lui
C'est le même qui habite chez moi*

*Il faut pas oublier que la France
A déjà eu la chance
De s'imposer sur la terre, par la guerre
Les temps passés ont passé
Maintenant nous venons ici
Chercher le bras d'une mère
Bonne mère*

Touche pas à mon pote

COMO DIRIA SATIE (José Miguel Wisnik)

Ano de gravação: 1986

Álbum : Cida Moreira

Gravadora: Continental

Intérprete: Cida Moreira

Fonte (catalogação) : LP de Cida Moreira

Fonte: (fonograma) : LP de Cida Moreira

Fonte (letra) : LP de Cida Moreira

Bonjour, comme dirait Charles Aznavour
Bonsoir, comme dirait Simone de Beauvoir
Mon Dieu, comme dirait, Mireille Mathieu
Mon amour, comme dirait Madame Pompadour

Il fait chaud, comme dirait Arthur Rimbaud
Merci, comme dirait Claude Debussy
Il fait beau, comme dirait Jean-Jacques Rousseau
Je suis désolé comme dirait Mallarmé

Pas mal, comme dirait Pascal
Tant pis dirait Paul Valéry
Tiens, disait Chopin
Superbe dirait Malherbe
Quand même, comme dirait la Bohème
Parfait, dit Rabelais
Ça marche pas, dirait Marcheais
Au revoir, dirait Giscard
À tout à l'heure, dirait Voltaire

Pardon, comme dirait Napoléon
C'est drôle, comme dirait Charles de Gaule
Je m'enfous, comme dirait Georges Pompidou
Enfin, comme dirait François Mitterrand

MARDI DIX MARS (GILBERTO GIL)

Ano de gravação: 1987

Álbum : CD Soy loco por ti America

Gravadora: WEA

Intérprete: Gilberto Gil

Fonte (catalogação) : CD de Gilberto Gil

Fonte: (fonograma) : CD de Gilberto Gil

Fonte (letra) : Transcrição de Nancy Aparecida Alves

Mardi dix mars

Et cela voudra ma poésie

Mardi dix mars

Et cela voudra ma poésie d'amour

Noire qui a toujours été à la recherche

De la passion

La plus profonde à vivre

Je vous dirais malgré

Que je sois bien, bien, bien, bien proche

Il manquera toujours un rêve à poursuivre

Et cela voudra

Toujours, toujours, il manquera l'amour

À mettre l'esclavage

Mardi dix mars

Et cela voudra la vie qui viendra

RIQUIXÁ (Luca Raelé/ Guga Stroeter/ Fernando Cembranelli)

Ano de gravação: 1988
Álbum : Nouvelle Cuisine
Gravadora: WEA
Intérprete: Nouvelle Cuisine
Fonte (catalogação) : CD do grupo
Fonte: (fonograma) : CD do grupo
Fonte (letra) : cedida por Guga Stroeter

***Nuits blanches, lunettes grises
Matisse, je m'émerveille
Une femme un diamant à l'aise
On n'a pas de nouvelles
Matin d'une toile douce
Désormais je l'appelle
La paresse éternelle
Je rêve dans mon pousse-pousse***

***Je pars seule en silence
Mes souvenirs mise en scène
Rapport d'une seule nuit
La vie dans une semaine
À peine un jour partout
Tes yeux d'un coup dans la Seine
Le souffle d'une mauvaise reine***

MON TIERS MONDE (Gilberto Gil)

Ano de gravação: 1989

Álbum : CD Eterno Deus Mudança

Gravadora: WEA

Intérprete: Gilberto Gil

Fonte (catalogação) : CD de Gilberto Gil

Fonte: (fonograma) : CD de Gilberto Gil

Fonte (letra) : Transcrita por Nancy Aparecida Alves

*Pas un instant à perdre
Plus que la mort, la mort des hommes dans la merde
Mon tiers monde s'engage dans la vie
Du fond même de mon coeur
Du fond même de mon coeur
C'est la chaleur, c'est la chaleur
Le bonheur de la vie*

*Pour le moment ça marche
Ça ne fait rien, la réalité sauvage,
Mon tiers monde s'engage dans la vie
Du fond même d'un sommeil
Du fond même d'un sommeil
J'ai le soleil, j'ai le soleil
Comme mon meilleur ami*

*Notre jour est consacré
À un Pan Universel
Soit les étoiles de mer
Soit les oiseaux du ciel*

*Soit les choses inanimées
Comme la pierre et l'océan
Soit les nombreux noms de Dieu,
Comme Oxalá, comme Tupan*

PURQUÁ MECÊ (Maurício Pereira/ André Abujamra)

Ano de gravação: 1989

Álbum : Os Mulheres Negras

Gravadora: produção independente

Intérprete: Os Mulheres Negras

Fonte (catalogação) : o próprio CD

Fonte: (fonograma) : o próprio CD

Fonte (letra) : encarte do CD

***Pour quoi monsieur
vous mange les oiseaux?
Mange voula voler
Mange voula voler
Mangez aussi les petits oiseaux
Tu mange tu voler
Aujourd'hui j'ai mangé trois tucanos***

***POUR QUOI MONSIEUR
POUR QUOI?
MANGÉ LES TUCANOS ?
LE FLEUR, LES ANIMAUX,
TRAVAUX DE NOS BON DIEU!***

***Purqué monsieur foi cumê os passarinho?
Eu quis vua, já vuei, agora vô
Coma também um pequeno passarinho
Come que vai vua
Só hoje cedo eu já comi uns três tucano***

***PURQUA MONSIEUR PURQUA ?
COMEU OS TUCANO?
A FLOR, O ANIMA, TRABALHOS DO
SENHOR!***

***Pour quoi monsieur?
(por que o senhor?)
Les tucanos
(O tucano)
Les animaux
(desanimou)
Nos bon Dieu
(E eu não sei)***

Obs: as letras maiúsculas e minúscula foram transcritas do original presente no encarte do CD.

LA LUNE DE GORÉE (Gilberto Gil/Capinan)

Ano de gravação: 1995

Álbum : Quanta

Gravadora: WEA

Intérprete: Chico Buarque e Fagner

Fonte (catalogação) : o próprio CD

Fonte: (fonograma) : o próprio CD

Fonte (letra) : encarte do CD

*La lune qui se lève
Sur l'île de Gorée
C'est la même lune qui
Sur tout le monde se lève*

*Mais la lune de Gorée
A une couleur profonde
Qui n'existe pas du tout
Dans d'autres parts du monde*

*C'est la lune des esclaves
La lunde de la douleur*

*Mais la peau qui se trouve
Sur les corps de Gorée
C'est la même peau qui couvre
Tous les hommes du monde*

*Mais ta peau des esclaves
A une douleur profonde
Qui n'existe pas du tout
Chez d'autres hommes du monde*

*C'est la peau des esclaves
Un drapeau de liberté*

CHANGEZ TOUT (Apollo/Otto)

Ano de gravação: 1998

Álbum : Samba pra burro

Gravadora: Trama

Intérprete: Otto

Fonte (catalogação) : site www.cliquemusic.com.br

Fonte: (fonograma) : do próprio CD. Coleção particular de Fernando Pinatti.

Fonte (letra) : site www.letras.terra.com.br

Changez tout

Changez tout

Pout toi

Pour ta mère

Changez tout

Pour toi te lever

N'oubliez pas de monter là haut

LOW (Apollo/Otto)

Ano de gravação: 1998

Álbum : Samba pra burro

Gravadora: Trama

Intérprete: Otto

Fonte (catalogação) : site www.cliquemusic.com.br

Fonte: (fonograma) : coletânea RFI

Fonte (letra) : site www.letras.terra.com.br

C'est un mec

Que je conassais a Caruaru

Lundi, Mardi, Mercredi, Jeudi

C'est un mec que a des hatis

Pour le weekend

C'est legalize low

Legalize low

C'est pas ma faute

C'est pas la question

Ma mère est mort

Et mon père il n'a pas de l'argent

C'est pour ça que je demande

Legalize low

CHER ANTOINE (Rodrigo Amarante)

Ano de gravação: 2001

Álbum : Bloco do Eu Sozinho

Gravadora: Abril Music

Intérprete: Los hermanos

Fonte (catalogação) : site www.cliquemusic.com.br

Fonte: (fonograma) : do próprio CD. Coleção particular de Fernando Pinatti.

Fonte (letra) : site www.lettras.terra.com.br

***Je suis vraiment désolé
Mais je ne peux pas partir avec toi
Du 20 au 24 je dois travailler,
J'ai quatre jours de congé***

***Je vais à la campagne.
Je voyage en train, pous les montagnes,
c'est un drôle de chemin !
Je vais à la plage avec des amis
Je vais faire du sport
Je vais faire du ski.***

Feito pra mim, bom pra você. Deixa mudar e confundir!
Deixa de lado o que se diz. Tem no mercado, é só pedir! ...

Me faz chorar e é feito pra rir.

DIS-MOI COMMENT (Antônio Carlos Jobim/ Chico Buarque de Hollanda)
versão francesa : Chico Buarque de Hollanda

Ano de gravação: 2004

Álbum : Canções de Chico Buarque na interpretação de Zé Luiz Maziotti

Gravadora: Dabliú

Intérprete: Zé Luiz Maziotti

Fonte (catalogação) : o próprio CD

Fonte: (fonograma) : do próprio CD

Fonte (letra) : encarte do CD

*Ah, si nous ne savons plus quelle heure il est
Si c'est mardi, si c'est le mois de mai
Alors dis-moi comment je dois partir*

*Si pour t'approcher
J'ai parcouru des routes dérobées
Les ponts derrière moi je les ai tous coupés
Où désormais pourrai-je revenir*

*Si nous, dans le ballet de nos nuits éternelles
Avons mêlés nos jambes, dis-moi quelles
Seront les jambes qu'iront me conduire*

*Si c'est dans ma peau que tu prends ta chaleur
Si c'est dans le charivari de ton coeur
Mon sang s'est égaré trompé de veine*

*Si dans le désordre de ta garde-robe
Voilà ma veste qui embrasse ta robe
Et mes chaussures qui se posent sur les siennes*

*Si on ne connaît pas le mot de la fin
Si dans mès mains je garde encore tes seins
Avec quel masque puis-je m'en sortir*

*Non, tu ne peux pas rester là, l'air de rien
Je t'ai donné mes yeux, tu le sais bien
Alors dis-moi comment je dois partir*

Obs. : a versão original é em língua portuguesa. Optamos em apresentá-la no catálogo por ter sido traduzida (vertida) pelo próprio autor.

TABELA I. 3

CANÇÕES BRASILEIRAS COM ELEMENTOS DA LÍNGUA E CULTURA
FRANCESAS

I. CANÇÕES BRASILEIRAS COM ELEMENTOS DA LÍNGUA /CULTURA FRANCESAS (ORGANIZADAS SEGUNDO O ANO DE LANÇAMENTO)

Ano de lançamento	Disco (número)	Título / Gênero	Autores Música/Letra	Intérprete	Gravadora
1909	78 rpm 108.286	A crítica do maxixe francês (<i>cançoneta</i>)	Desconhecido	Os Geraldos (Dueto)	Casa Edison/ Odeon
1933	78 rpm	Positivismo	Noel Rosa/ Orestes Barbosa	Noel Rosa	Colúmbia
1934	78 rpm 11057-B	Não tem tradução (<i>samba</i>)	Noel Rosa	Francisco Alves	Odeon
1950 Novembro	78rpm 16319-A	Não tem tradução (<i>samba</i>)	Noel Rosa	Araci de Almeida	Continental
1936	78 rpm 11.337-A Matriz 5276	De babado (<i>samba</i>)	Noel Rosa	Noel Rosa e Marília Baptista	Odeon
1938 Gravação : 03.05.1938 Lançamento: 07/ 1938	78 rpm 11613-A Matriz 5822	Paris (<i>marcha</i>)	Alcyr Pires Vermelho/ Alberto Ribeiro	Carmen Miranda	Odeon
1938	78 rpm 11660-B	Bonjour, mon amour (<i>marcha</i>)	Ciro de Souza	Dircinha Batista	Odeon
1939 Gravação : 26.07.1939 Lançamento: set 1939	78 rpm 55.155-A Matriz 178	Joujoux e balangandans (<i>marcha</i>)	Lamartine Babo	Mário Reis e Mariah	Colúmbia
1940 Gravação: 09.07.40 Lançamento: set 1940	78rpm 34647-A Matriz 33466	Menina Fricote (<i>samba-choro</i>)	Henrique Baptista / Marília Baptista	Araci de Almeida	RCA Victor
1940 Setembro	78rpm 36647 (MIS) Matriz 33466	Menina Fricote (<i>samba-choro</i>)	Henrique Baptista / Marília Baptista	Araci de Almeida e Regional	RCA Victor
1997	A DAMA DO ENCANTADO 398420455-2	Menina Fricote (<i>samba-choro</i>)	Henrique Baptista / Marília Baptista	Olívia Byighton	WEA
1940	78rpm 11.883-B Matriz 6332	Acertei no milhar (<i>samba de breque</i>)	Geraldo Pereira/Wilson Baptista	Moreira da Silva	Odeon
1940	78 rpm 11890-A Matriz 6443 (I)	Eu gosto do samba (parte I)	Ari Barroso / Agustin / Maria Teresa Lara	Dircinha Batista	Odeon
1940	78 rpm 11890-B Matriz 6443 (II)	Eu gosto do samba (parte II)	Ari Barroso/ Olivieri/ Porterat/ Faye/ Raye	Dircinha Batista	Odeon

1942 Gravação: 05.03.1942 Lançamento: maio 42	78rpm 2.144-B Matriz 6912 78 rpm	Fui a Paris (<i>samba-choro</i>)	Moreira da Silva / Roberto Cunha	Moreira da Silva	Odeon
1962 Regravação		Fui a Paris (<i>samba-choro</i>)	Moreira da Silva / Roberto Cunha	Moreira da Silva	Odeon
1942	78 rpm	Qu'est-ce que tu pense? (<i>samba</i>)	Moreira da Silva / Francisco Moreno	Moreira da Silva	Victor
1945 Coletânea 1994	78 rpm RV CD 070 (1994)	En avant (<i>marcha- quadrilha</i>)	Lamartine Babo/ Moacir Araújo	Odete Amaral	Coletânea CD Revivendo
1947 Gravação: 15.09.47 Lançamento: dez 1947	78 rpm 15852-B Matriz 1716	Aula de francês (<i>marcha</i>)	José Gonçalves/Ari Monteiro	Zé da Zilda	Continental
1949	78 rpm 16145-B Matriz 2188	Balzaquiana (<i>marcha</i>)	Wilson Baptista / Nássara	Jorge Goulart	Continental
1950 Gravação: 17.03.1950 Lançamento: 06/ 1950	78 rpm 800646-A Matriz S- 092645	Malandro em Paris (<i>baião</i>)	Denis Brean/Blota Jr.	Linda Batista	RCA Victor
1950	78 rpm TA 5040-A Matriz TA-81	Baião em Paris (<i>baião</i>)	Duque (Amorim Diniz) / Ronaldo Lupo	Ronaldo Lupo	Todamérica
1951	78 rpm 16.360-A Matriz 2545	O baião em Paris (<i>baião</i>)	Humberto Teixeira	Carmélia Alves	Continental
1958 / 1980	504.71.10	O baião em Paris (<i>baião</i>)	Humberto Teixeira	Nazaré Pereira	Cezame / Top Tape
1954 Gravação: 24.05.1954 Lançamento: 07 1954	78 rpm 13681-A Matriz: 10142	Vou pra Paris (<i>samba</i>)	Antônio Maria / Fernando Lobo	Hebe Camargo	Odeon
1955	78 rpm 17093-B Matriz C3409	Qu'est-ce que tu penses? (<i>samba</i>)	Moreira da Silva / Francisco Moreno	Os Cariocas	Continental
1955	78 rpm HMC85A07	Can can (<i>marcha</i>)	João de Barro	Marlene / Vero e sua Orquestra	Continental
1956	78 rpm 144-B matriz POL 1087	Francesa ou não francesa (<i>fox</i>)	Pedro Ligeiro / Lombardi Filho	Alberto Miranda	Polydor
1956		Pra que discutir com madame (<i>samba</i>)	Haroldo Barbosa / Janet de Almeida	Valter Damasceno	Columbia
1994	CD Eu sei que vou te amar 789.042/2-476467	Pra que discutir com madame (<i>samba</i>)	Haroldo Barbosa / Janet de Almeida	João Gilberto	Epic/CBS

1957		Grand Monde do Creoléu (samba)	(Ari Barroso)	Marlene	
1960	LP 33 rpm	Brigitte Bardot (marcha)	Miguel Gustavo	Jorge Veiga	Fermata
1961 Regravação	LP 33 rpm UM VIOLÃO NA MADRUGADA	Lição de Baião (baião)	Jadir de Castro/ Daniel Marechal	Baden Powell	Philips
2004	CD	Lição de Baião (baião)	Jadir de Castro/ D.Marechal	Adriana Partimpim	BMG
1962	78 rpm 16360-A Matriz N2CAB1548	Carta a Brigitte Bardot (marcha)	Miguel Gustavo	Jorge Veiga	RCA Victot
1968 Setembro	COMPACTO SIMPLES 365257-A	É proibido proibir	Caetano Veloso	Caetano Veloso	Phillips
1968 Setembro	COMPACTO SIMPLES 365257-B	É proibido proibir Ambiente de Festival	Caetano Veloso	Caetano Veloso	Phillips
1971	LP 6349-017 CONSTRUÇÃO	Samba de Orly	Chico Buarque/ Toquinho/ Vinícius de Moraes	Chico Buarque	Phillips
1972	LP 307.31.60 A SÁTIRA DE JUCA CHAVES	Paris Tropical (samba)	Juca Chaves	Juca Chaves	Premier
Regravação 1974	2.451.501 LP NINGUÉM SEGURA ESSE NARIZ	Paris Tropical (samba)	Juca Chaves	Juca Chaves	Polydor
1973	COMPACTO 6.245.027	Joana Francesa (valsa)	Chico Buarque de Hollanda	Chico Buarque de Hollanda	Polygram
Regravação 1989	1.500.006 LP 33 rpm Fagner O QUINZE	Joana Francesa (valsa)	Chico Buarque de Hollanda	Chico e Fagner	Phillips
1973	LP 33 rpm TODOS OS OLHOS SLP 10.121	Brigitte Bardot	Tom Zé	Tom Zé	Continental
1981	LP Água e Luz 64.422.886	Monsieur Binot	Joyce	Joyce	Emi/Odeon
1983	CD	A neta de Madame Roquefort	Rogério Rossini/ Nei Lopes	Graça Biot	
Regravação 1999	CPC 018	A neta de Madame Roquefort	Rogério Rossini / Nei Lopes	Nei Lopes	CPC/UMES
1984	LP 33 rpm GAGABIRÔ 823.694-1	Prêt-à-porter de Tafeté (samba-jazz)	João Bosco / Aldyr Blanc	João Bosco	BMG Ariola Barclay
1990	LP 33 rpm 197.900.607	Frou-fou	Roberto de Carvalho/ Rita Lee	Vânia Bastos	Eldorado
1992	CD Desejos 799.425-1	La Belle du jour	Alceu Valença	Alceu Valença	Emi/Odeon
1993	CD Festas 11-V015	Paris: de Santos Dumont aos	Moacyr Luz/ Aldir Blanc	Rosa Passos	Velas Editora

					Miramar
1994 / 2000	CD Sambas Carnaval 1994 Imperatriz 65072350 Matriz 2041002	Catarina de Médecis na Corte dos Tupinambás e dos Tabajeres	Márcio André/ Alvinho/ Aranha/ Alexandre da Imperatriz	Pedro Jóia	BMG
1995	CD Rosa Amarela 7432167333-2	Cabrochinha (Samba-choro)	Maurício Carrilho/ Paulo César Pinheiro	Miúcha	BMG Ariola
Regravação 2004	CD Iaiá BF 559	Cabrochinha (Samba-choro)	Maurício Carrilho/ Paulo César Pinheiro	Mônica Salmaso	Biscoito Fino
1996 Coletânea 2001	CD coletânea RFI Brésil côté France Culture MIX 06/2001	Carte de Séjour (choro)	Raimundo Sodré	Raimundo Sodré	CD coletânea RFI Brésil côté France Culture MIX
1998	CD ZONA ZEN 066.791.720-1	Cecy bom	Rita Lee	Rita Lee	EMI/Odeon
1998	CD 0005 Samba Pra Burro	Renault/ Peugeot	Pupilo/ Gilmar/ Otto	Otto	Trama
2002	CD 44001170822 DWITZA	Valse au beurre blanc	Ed Motta	Ed Motta	Universal Music
2004	CD BANDA MALUCA	Mal em Paris	Joyce	Joyce	Biscoito Fino

TABELA I. 4

CANÇÕES BRASILEIRAS ESCRITAS DIRETAMENTE EM FRANCÊS

II. CANÇÕES BRASILEIRAS ESCRITAS DIRETAMENTE EM FRANCÊS (ORGANIZADAS SEGUNDO O ANO DE LANÇAMENTO)

Ano de lançamento	Disco (número)	Título / Gênero	Autores Música / Letra	Intérprete	Gravadora
Ano de composição: 1922	Nunca gravada integralmente	Les batutas (Samba-maxixe)	Pixinguinha / Duque	Os Oito Batutas	Não há
1929	78 rpm 10.000-A Matriz 23	Sarambá (Samba-maxixe)	J. Thomas	Orquestra Brunswick / Cantor: J. Thomas	Brunswick
1930	78 rpm 10110 -A Matriz 486	Sarambá (Samba-maxixe)	J. Thomas	Orquestra Brunswick	Brunswick
Regravação Gravação: 27.06.1945 Lançamento: set. 1945	78rpm 80.03.18-A Matriz 5-078210	Sarambá (Samba-maxixe)	Duque / J.Thomas	Anjos do Inferno	
Regravação	LP 33rpm 10008 / faixa A-7	Sarambá (Samba-maxixe)	Duque	As Garotas e Grande Otelo	Mocambo
Regravação Gravação: 25.01.1957 Lançamento: abril 1957	78rpm 14.193-B Matriz: 11513	Sarambá (Samba-maxixe)	Duque/J.Thomas	Joel de Almeida e seus Turunas	Odeon
1973	LP 33 rpm (104265/6)	Sarambá (Samba-maxixe)	Duque/J.Thomas	Sílvio Caldas	Entré/CBS IRMÃOS VITALE
Regravação 1999	CD / RVCD 135 Sua Majestade a Rainha do Rádio Disco 1 (coletânea)	Sarambá (Maxixe)	J. Thomas/ Antônio Amorim (Duque)	Emilinha Borba	Revivendo
Regravação 1997	CD 292.101 Daúde # 2	Sarambá (Maxixe)	J.Thomas/ Antônio Amorim (Duque)	Daúde	Natasha Records
1999	7,89701E+11	Sarambá (Maxixe)	J.Thomas/ Antônio Amorim (Duque)	Daúde	Natasha Records
1932	78rpm 22.148-A matriz: 381309	Tem Francesa no Morro (Samba-maxixe)	Assis Valente	Araci Cortes	Colúmbia
Regravação 1982	LP 81.126.074/0002-44 HISTORIA DA MPB ASSIS VALENTE	Tem Francesa no Morro (Samba-Maxixe)	Assis Valente	Araci Cortes	Abril Cultural

Regravação 1984	LP 33rpm 358.404.004	Tem Francesa no Morro (<i>Samba- maxixe</i>)	Assis Valente	Araci Cortes	Funarte
Regravação 1986	S/n	Tem Francesa no Morro (<i>Samba- maxixe</i>)	Assis Valente	Clara Sandroni	Funarte
Regravação 2000	CD DB 0096 Dois	Tem Francesa no Morro (Maxixe)	Assis Valente	Cássio Gava	Dabliú
1932	78rpm	C'est toi l'amour (<i>Canção</i>)	Joubert de Carvalho/ Maria Eugênio Celso	Marlene Vallé	
1951 Lançamento: 03. 1950	78 rpm 12.987-B Matriz 8604	La vie en sambá (<i>Samba</i>)	Denis Brean / Blota Jr.	Dircinha Baptista	Odeon
1951	78rpm 70.342.859	La vie en sambá (<i>Samba</i>)	Denis Brean/ Blota Jr.	Dircinha Baptista	Copacabana
2000	CD Coletânea Cantores do Rádio 529863-2	La vie en sambá (<i>Samba</i>)	Denis Brean/ Blota Jr.	Dircinha Baptista	EMI Odeon
1963	LP 33rpm 15605	Dancê Mademoiselle (<i>Samba de gafieira</i>)	Moreira da Silva / Ribeiro Cunha	Moreira da Silva	Odeon
1963	LP 33rpm 541535-2 O último dos moicanos	Dancê Mademoiselle (<i>Samba de gafieira</i>)	Almeidinha / Moreira da Silva	Moreira da Silva	EMI Music
S/d	Do rádio	Je vous aime (<i>Bolero</i>)	Sam Coslow/ Haroldo Barbosa	Francisco Alves	Rádio
1985	LP	Touche pas à mon pote (Afro)	Gilberto Gil	Gilberto Gil	WEA
1986	LP 101.404.297	Como diria Satie (Valsa)	José Miguel Wisnik	Cida Moreira	Continental
1987	CD 9-51012 MADE IN PORTUGAL MLMB	Mardi dix mars (<i>Reggae</i>)	Gilberto Gil	Gilberto Gil	CD Soy loco por ti América WEA
1988	CD 406	Riquixá (<i>pousse- pousse</i>)	Luca Raele/Guga Stroeter/ Fernando Cembranelli	Nouvelle Cuisine	WEA

1989	CD ETERNO DEUS MUDANÇA 670.80.59	Mon tiers monde (Afro-ijexá)	Gilberto Gil	Gilberto Gil	WEA
1989/1990	LP MÚSICA E CIÊNCIA 670.42.37	Purqué Mecê	Maurício Pereira / André Abujamra	Os Mulheres Negras	LP WEA faixa 7 CD 1989 / 1990
1995	CD QUANTA 63.013.033	La Lune de Gorée (Balada)	Gilberto Gil	Gilberto Gil	WEA
1998	CD SAMBA PRA BURRO	Changez tout	Apollo / Otto	Otto	Trama
2001	CD BLOCO DO EU SOZINHO 1.107.055	Cher Antoine	Rodrigo Amarante / Felipe Abrahão	Los Hermanos	Abril Music
2004	CD 0119 CANÇÕES DE CHICÓ BUAQUE NA VOZ DE ZÉ LUIZ MAZIOTTI	Dis-moi comment	Chico Buarque de Hollanda	Zé Luiz Maziotti	Dabliú Discos